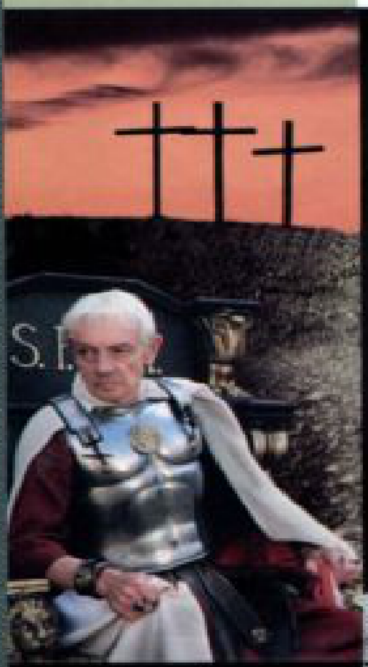
КИРИЛЛ ЛАВРОВ



Наталья Старосельская

ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Свою новую книгу писатель Наталья Старосельская посвятила жизнеописанию человека, о котором смело можно сказать, что в его личности выразилась суть страны. Званий, наград и регалий у него было так много, что перечислить их можно с трудом. О всенародной любви к нему свидетельствует то, что в его честь родители называли своих сыновей, его имя присвоено планете и арктическому супертанкеру, на следующий день после его смерти футбольная команда «Зенит» вышла на матч с траурными повязками. Эта книга рассказывает о судьбе великого артиста и великого человека — Кирилла Юрьевича Лаврова.

- Старосельская Н. Д. Кирилл Лавров
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - Глава первая ОЛЬГА. ЮРИЙ. КИРИЛЛ
  - Глава вторая ЛЕНИНГРАД
  - Глава третья «Я ОТВЕЧАЮ ЗА ВСЕ!»
  - Глава четвертая ГОРОДНИЧИЙ И ДРУГИЕ
  - Глава пятая — отступление «ЖИЗНЬ МОЯ, КИНЕМАТОГРАФ…»
  - Глава шестая ПОСЛЕ ТОВСТОНОГОВА
  - Глава седьмая ПРОЩАНИЕ И ВЕЧНЫЙ ПОКОЙ
  - ИЛЛЮСТРАЦИИ
  - ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА К. Ю. ЛАВРОВА
  - БИБЛИОГРАФИЯ

Старосельская Н. Д. Кирилл Лавров

ПРЕДИСЛОВИЕ

Историю эту можно начать рассказывать как сказку: с ностальгическим зачином — «давным-давно, в некотором царстве, в некотором государстве…» и вполне оптимистическим финалом — о луче света и таланта, победившем темные силы после многих превращений, приключений и страданий.

Ее можно рассказывать по-разному: с печалью — потому что десятилетия превращений медленно просочились сквозь песочные часы Вечности; с радостью — потому что все-таки просочились, и настал миг, ради которого стоило ждать и терпеть.

Но в любом случае эта история прозвучит как сказка. Почти как небыль, хотя происходила она на глазах у многих из нас. С участием многих из нас. А значит, в какой-то степени и я стала одним из ее персонажей.

Назову себя «персонаж неравнодушный».

Говорят, самые сильные и незабываемые впечатления дарят нам детство и ранняя юность. Наверное, оттого, что юношеские переживания всегда окрашены романтически, эмоционально сильны и горячи. Цепь впечатлений складывается в пристрастия. И счастлив тот, кто их не предает.

Одно из самых сильных и, вероятно, уже пожизненных моих пристрастий — Большой драматический театр, что носит ныне имя Георгия Александровича Товстоногова. Та плеяда замечательных звезд, среди которых особым светом сиял еще совсем недавно Кирилл Лавров.

Лавров — Платонов («Океан» А. Штейна).

Лавров — Давыдов («Тихий Дон» М. Шолохова).

Лавров — Молчалин («Горе от ума» А. С. Грибоедова).

Лавров — Соленый («Три сестры» А. П. Чехова).

Лавров — Нил («Мещане» А. М. Горького).

Лавров — Городничий («Ревизор» Н. В. Гоголя).

Лавров — Астров («Дядя Ваня» А. П. Чехова).

Сколько лет прошло? Сколько раз перевернулись песочные часы Вечности? Точно не дано никому знать, но все звучит в ушах голос, те непередаваемые на письме интонации, заглушить которые так и не удалось исполнителям многих и многих спектаклей по грибоедовскому «Горю от ума», что довелось с тех пор видеть.

Мне завещал отец:
Во-первых, угождать всем людям без изъятья —

Хозяину, где доведется жить,
Начальнику, с кем буду я служить,
Слуге его, который чистит платья,
Швейцару, дворнику, для избежанья зла,
Собаке дворника, чтоб ласкова была…

Хрестоматийным, навязшим в зубах со школьной скамьи словам возвращалась их человеческая сущность: когда не мальчик, не юноша — мужчина с открытым, привлекательным лицом, с обезоруживающей улыбкой бесхитростно повествовал о ступенях, по которым он поднимался все выше, выше, выше…

И не было его поражения в финале — была очередная, легко заживающая ранка, досадная помеха на пути наверх, потому что как ни крути, а блаженствовать на свете надлежит Молчалиным и только им одним…

А потом был Соленый, пожалуй, один из самых загадочных «типов» не только у А. П. Чехова, но и вообще на русской сцене. Роль неимоверной сложности, внутреннего коварства. Кирилл Лавров упорно, твердо вел свою изломанную родословную от Онегина, Печорина, Бельтова, через разного масштаба «лишних людей» XIX столетия к эстетике новых «лишних» — взращенных русским декадансом. Его Василий Васильевич был фигурой поистине трагической. Словно неведомым ветром занесло его в эту эпоху и в эту среду, чужую, враждебную, отталкивающую, потому что его извращенный, пропитанный модерном романтизм был неуместен, смешон, жалок, в конце концов — просто дик. И естественной реакцией, естественной мерой для этого Соленого стали пренебрежение к человеческой жизни, к простым ее ценностям, а уж тем более — к высоким чувствам, тяга ко злу, подчинившая себе мозг и иссушившая душу.

Это была едва ли не единственная в то время прозорливейшая товстоноговская трактовка «Трех сестер», где Соленый — Лавров являл собою персонаж не второстепенный: это он, а не Наташа, противостоял светлым устремлениям сестер Прозоровых, а не просто любви барона Тузенбаха; это его демонизм какой-то мощной волной накрывал атмосферу Прозоровского дома. Вымышленность, книжность становились сутью, суть требовала претворения книжного — в действительное…

Сколько же возможностей было у этого актера милостью Божией! И как жестоко обошлось с ним… что? время? «Некоторое царство, некоторое государство», всегда находившее талантам достойную петлю: единожды в нее попав, кому дано было

выпутаться?

Привлекательные черты открытого светлоглазого лица, гипертрофированное чувство ответственности, глубокая порядочность коммуниста, вступавшего в партию отнюдь не из карьерных соображений, а по убеждению, как и многие из его поколения (в интервью Лавров говорил: «Совершенно естественно, что в сорок пятом году (победа, эйфория, летчики вокруг) я вступил в партию»), — все это хорошо сочеталось не только с типажом положительного героя — строителя светлого завтра, но оказалось пригодным и для воплощения образа самого человечного человека. И потянулась череда вождей, главных конструкторов, положительно прекрасных начальников… Петля затягивалась все туже, и казалось, что это уже навсегда.

Теперь мы склонны преуменьшать драматизм ситуаций недавнего былого, готовы отмахиваться от причин, которые из дня сегодняшнего воспринимаются как мелкие, незначительные. Но мы — наблюдатели, а действующие лица должны были чувствовать и чувствовали себя совсем иначе.

Кирилл Юрьевич Лавров оказался действующим лицом «из главных». Не берусь судить, пришлось ли артисту испытать, что он наступил на горло собственной песне, но собственному таланту — несомненно. Лавров годами ломал себя, «чистил под Лениным» слишком долго, чтобы отделаться от приобретенных черт даже после конца съемки или после того, как спектакль был отыгран.

В его работах, как бы ни были они различны, начала сквозить какая-то скованность, непреодолимость «большого штампа». И это было мучительно для него самого. И это было горько для верных поклонников-зрителей.

Впрочем, может быть, здесь сыграло свою роль и другое — ощущение Лавровым своего долга, «законтрактованность собственной совестью»? Он чувствовал силу «зрительского заказа» и не мог и не хотел не соответствовать ему, во многом совершенно осознанно принося в жертву собственные актерские желания и устремления. А для этого надо было иметь характер твердый и достаточно жесткий. Мужской.

Но как не вечной оказалась власть царства-государства, так и петля на шее Кирилла Лаврова, давно уже казавшаяся естественной, словно галстук, неожиданно ослабела. И… было бы нормальным предположить (а многие так и предполагали совершенно искренне!), что Лавров свое уже отыграл, что личина прилипла навсегда, что насыщенная и определенная по окраске «перевостребованность» артиста своим временем сыграла с ним одну из самых злых и самых жестоких шуток. Но случилось иначе,

совсем иначе.

Это — особая тема. Мы часто говорим о невостребованности, уничтожающей крупные таланты, говорим с подлинной болью, потому что несть числа невосполнимым утратам, несыгранным ролям, нереализованным дарованиям. Но есть у всякой медали и оборотная сторона. Лавров, быть может, самый яркий пример перевостребованности, когда типаж, голос, популярность эксплуатировались нещадно и грубо. И артист не противостоял этому. Не мог? Не хотел? Не умел?

Сегодня это уже не так важно.

Подобную судьбу можно оплакивать. Можно равнодушно, через плечо, кинуть взгляд и — пройти мимо. Не думаю, чтобы актерская судьба председателя Союза театральных деятелей СССР, а затем Международной конфедерации театральных союзов, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и Государственных премий, депутата Верховного Совета СССР, члена Комитета по Государственным премиям, члена Комиссии по науке, культуре, образованию и информации Межпарламентской ассамблеи стран СНГ, Почетного гражданина Санкт-Петербурга и т. д. и т. п. искренне вызывала чье-то острое сочувствие, подпитываемое памятью о давних ролях, сыгранных на сцене Большого драматического. Выросло целое поколение, не ведающее, какой он мощи артист, Кирилл Лавров.

…Когда в спектакле Темура Чхеидзе «Коварство и любовь» на сцену вышел президент фон Вальтер, перебрасываясь репликами с Вурмом, когда он легко, уверенно, между делом начал раскладывать пасьянс из чужих судеб, в сплетении и разрыве которых жирной чертой была отчеркнута лишь значимость собственной жизни, карьеры, фортуны, — поразила внутренняя раскрепощенность, свобода артиста. Кирилл Лавров вел роль легко, сильно, наслаждаясь самым высоким правом, ему дарованным, — правом играть! Весь масштаб личности, вся сила большого таланта сошлись в этой роли, и померещилось вдруг, что не было тех десятилетий внутреннего, мучительного рабства «принадлежности народу», а если и были, то не иначе как в тягостном бреду, в том сне души, где и мы проживали свои жизни. Мы — не действующие лица, но фон той драмы.

В очередной раз перевернула чья-то рука (Рока? Судьбы?) песочные часы, снова зашелестел в узкой щели песок, отмеряя время — одна за другой следовали роли мощные, яркие. И на киноэкране началась словно другая жизнь. Новая? Да нет, в том-то и трагический парадокс, что, как ни верти часы, время движется в одном-единственном направлении, и каждая песчинка запечатлевает в себе происшедшее и прошедшее, отмеряет свою

долю жизни, прожитой раз и навсегда, набело. Черновика быть не может.

Да и не было никакого черновика. Была драма, которая не проходит бесследно. Но которая, вероятно, для чего-то нужна — хотя бы для того, чтобы последовал за нею взрыв той силы, что мы увидели в спектаклях последних лет, где Кирилл Лавров сыграл свои последние роли. И в фильмах последних лет.

Нет, он не отказался от себя — он по-прежнему остро чувствовал не только потребности зрителей, но и власть той темы, которая давно уже стала темой Кирилла Лаврова. И старался не отступать от ее нравственных очертаний, даже когда играл роли совершенно иного плана.

Я попытаюсь в этой книге пройти по пути Кирилла Юрьевича Лаврова, пути поиска и осознания себя, развития и углубления таланта человека не просто ослепительно яркого, наделенного, кажется, всем, чем только может одарить Господь, но и — что не менее важно! — личности, очень остро и глубоко ощущающей свой долг гражданина, неравнодушной к людским судьбам, к судьбе культуры в нашей стране, к жизни общества в целом. Человека, каких остается сегодня все меньше и меньше, потому что масштабы личности как-то усыхают и иссякают в эпоху потери национальной идеи. С этим трудно смириться, но, пожалуй, еще труднее что-то сделать. Поколение Кирилла Лаврова несло на своих плечах слишком много — ложного, истинного, необходимого, случайного. Но так или иначе, оно, поколение это, ощущало себя творцом, создателем…

В сущности, они были счастливыми людьми, если судить по гамбургскому счету.

Может быть, обращаясь к ним памятью все чаще, пристально всматриваясь в их порой изломанный, а порой и ровный жизненный и творческий путь, пытаясь различить и проанализировать все события с точки зрения нашего, сегодняшнего времени, мы сумеем что-то очень важное изменить и в себе, и в своей жизни, а там, глядишь, и в жизни своей страны?

Кто знает, но верить в это почему-то очень хочется…

Кирилл Лавров родился в 1925 году в Ленинграде в семье известного артиста Юрия Сергеевича Лаврова. Можно было бы предположить, что любовь к театру и желание самому выйти на подмостки он испытывал с младых ногтей, но это будет не совсем верно. Подобно большинству своих ровесников, Кирилл Лавров мечтал сначала стать моряком, а позже — летчиком. Если вспомнить время, на которое пришлись его детство и

отрочество, — такой выбор представляется совершенно закономерным. В интервью Елене Горфункель Кирилл Юрьевич признавался: «Океан, море, дальние страны волновали меня сильно. Еще до войны, окончив седьмой класс, я подал документы в морской техникум. Хотел стать штурманом дальнего плавания. А еще до этого занимался в морском кружке Дворца пионеров. Но началась война, и все планы рухнули. Если бы не война, я бы в театре не был. Плавал бы себе по морям».

По некоторым другим свидетельствам, мечту о море сменила мечта о небе. И это тоже было вполне естественным: подвиги летчиков, покорявших просторы и неведомые прежде точки земного шара, романтика крыльев, подаренных человечеству прогрессом, разве могло это не притягивать к себе, подобно магниту, не только мальчишек, но и вообще молодых людей, искренне считавших, что только так можно принести наибольшую пользу своей стране накануне войны, предчувствием которой уже дышал мир? Так что, моряком или летчиком собирался он стать, не столь важно — важно вот это ощущение себя в огромном пространстве моря или неба, желание преодолевать, бороться со стихией и — побеждать…

А потом война началась. И как многие его ровесники, Кирилл Лавров рвался на фронт, искренне желая защищать свое Отечество. В 1943 году он ушел добровольцем, но в действующую армию не попал — оказался в Астраханском техническом авиационном военном училище. Закончив училище в год окончания войны, Лавров был отправлен на Курильские острова, где прослужил пять лет. В одном из интервью Кирилл Юрьевич вспоминал: «В армии увлекся театральной самодеятельностью. Театр был отдушиной, потому что служилось тяжело. Полгода полной изоляции. Пролив Лаперуза замерзал, его забивало льдами, пароходы не ходили, самолеты не летали. Авиация тогда была без радаров и прочих современных штук, летать через Охотское море боялись. Как завозили зимний запас продуктов, так и тянули до лета. Остров, где я служил, назывался Итуруп. Мы входили в авиационную дивизию. Зимой нас заносило снегом с головой и с крышей. Лесоматериалов для строительства не было, всякая доска завозилась с Большой земли. А жили мы в землянках, построенных еще пленными американцами. Полетов никаких быть не могло, но самолеты мы готовили тщательно. Последнее время я был техником звена. Фактически занимал офицерскую должность и получал приличные деньги, будучи всегда сержантом. Меня уговаривали остаться в армии, окончить курсы повышения квалификации и получить офицерское звание. Но это значило, что в армии я должен остаться навсегда, а это

меня не устраивало. Я хотел только в театр и ждал демобилизации».

Что ж, можно назвать Кирилла Лаврова счастливчиком — ведь первая его мечта, детская и юношеская, осуществилась или почти осуществилась. По крайней мере, он познал, может быть, не столько романтику профессии, сколько ее тяготы на пути к воспарению в высоту. Это, как правило, оказывается полезным: откладывается в «копилку» необходимый опыт, так или иначе помогающий формированию личности. В данном случае — настоящего мужчины, умеющего нести ответственность за свое дело.

«Я отвечаю за все» — название романа Юрия Германа, во многом знакового для нескольких поколений в нашей некогда самой читающей стране в мире, становилось сутью и смыслом существования там, на острове Итуруп, в землянке, занесенной снегом…

И там же родилась следующая мечта, которой суждено было стать пожизненной, воплощенной и поистине судьбоносной. Вот об этой судьбе и попытаюсь я рассказать на страницах книги, посвященной Кириллу Юрьевичу Лаврову. Судьбе, у которой, словно у медали, было две стороны. Одна — сверкающая, воспринимаемая многими как исключительно почести, слава, востребованность, любовь властей предержащих и любовь просто зрителей, что совсем не так часто совпадает, сплошное сияние значков лауреата, депутата, вполне удавшаяся карьера.

Но была и другая сторона у этой медали: ощущение одиночества в своей актерской среде, чувство, что проходят мимо интереснейшие роли, потому что негоже Кириллу Лаврову играть людей смутной биографии и судьбы, муки от невозможности помочь чем-то конкретным, когда к тебе, депутату, обращаются чуть ли не по триста человек на дню, и главное — творческие муки большого артиста, чувствующего, что многие его роли мельче его собственной личности. Да, они могли быть остро современны, отвечать гражданским убеждениям и устремлениям Лаврова, но… творчески, актерски он жаждал иного уровня, иной глубины. Такие роли пришли к нему только в последние два десятилетия, после значительного перерыва, если измерять судьбу теми немыслимыми высотами, что были взяты Кириллом Лавровым в творческом союзе с Георгием Александровичем Товстоноговым.

В одном из некрологов, появившихся сразу же после ухода Кирилла Юрьевича Лаврова, было написано: «Фраза „умер Кирилл Лавров“ звучит странно и воспринимается как некая нелепость или дурная шутка… Когда умирают такие люди,

невозможно избавиться от ощущения, что место, которое они занимали в истории и жизни нашей страны, так и останется навсегда пустым. Потому что их просто некем заменить».

Да, это было ощущение на редкость единое и очень горькое. Истинное.

…В октябре 2009 года мы с моей питерской подругой каким-то образом забрели в ту часть Петроградской стороны, которую я знаю плохо. Пообедав в кафе, должны были расстаться до вечера — у нее были дела, а я могла позволить себе праздно побродить по моему любимому городу. Выйдя из кафе, увидела поблизости храм. Прочитала название — «Князь-Владимирский». Я редко захожу в незнакомые храмы, у меня в Питере есть свои, где я ощущаю все то, что и положено чувствовать человеку в храме. Но тут почему-то решила зайти. Поставила свечки, заказала панихиду и остановилась в углу, не в силах сразу уйти. Что-то снисходило в душу, что-то происходило во мне… А что — понять так и не смогла. До тех пор, пока не прочитала интервью Марии Лавровой: «Крестилась я уже в 16 лет. Еще советская власть была в полной силе… В Князь-Владимире меня крестили, и крестная у меня была замечательная: она помогала мне по-настоящему к вере приходить… Она же и родителей моих к церкви приучала: водила их как-то на Пасхальную службу в Князь-Владимир… А с той службы папа с мамой вернулись такие светлые, приподнятые…»

Эта книга была уже задумана, но начать ее я никак не могла, а вернувшись в Москву, поняла, что я получила благословение. Там, в Князь-Владимире, откуда Кирилл Юрьевич Лавров вернулся как-то с Пасхальной службы с Валентиной Александровной, и они ощутили себя просветленными и приподнятыми. Видно, сам Господь Бог привел меня в тот день в незнакомый храм…

И еще одно необходимое дополнение. Когда пишешь книгу о хорошо известном и всеми любимом артисте, неизбежно обращаешься к большому количеству статей о нем, к его собственным воспоминаниям и интервью, стараешься поговорить с близкими ему людьми — конечно, отрадно ощущать себя первой и единственной в каждой своей мысли и в каждом своем слове, но на то он и любимый и известный артист, чтобы написанного о нем скопилось за долгую жизнь много. И, отмечая какие-то очень важные вещи, ссылаешься на то и на тех, кто были до тебя, с благодарностью, а иногда и в полемическом задоре. Это естественно, и только откровенный недоброжелатель может назвать твой труд компиляцией. Но есть целый ряд поклонников, считающих, что они и только они имеют право говорить и писать

об этом артисте — у них, как правило, любая чужая мысль вызывает раздражение, несогласие, желание трактовать ту или иную роль, тот или иной жизненный эпизод по-своему. Спорить с ними — бессмысленно, оглядываться на них — глупо, думать о том, что они скажут по поводу твоей работы, — пошло. Поэтому просто надо писать, писать с ощущением, что ты отдаешь долг — долг памяти, благодарности, любви. Каждый отдает его, как умеет…

Итак, в некотором царстве, в некотором государстве жил-был удивительный Человек и удивительный Артист…

Глава первая ОЛЬГА. ЮРИЙ. КИРИЛЛ

Сведения о своей родословной Кирилл Юрьевич Лавров собирал кропотливо и с подлинной любовью. С годами он проявлял все больший интерес к своим корням, основательно «заразив» генеалогией дочь Марию. Впоследствии отец и дочь уже вместе увлеченно отыскивали и пытались как-то систематизировать, собрать в единое древо разветвленные побеги родословной, в которой, по словам Кирилла Юрьевича, легко запутаться — так много сложных линий сходятся и расходятся в ней.

Его дед по отцовской линии Сергей Васильевич Лавров был из разночинцев, происходил из семьи провинциального стряпчего Василия Ивановича Лаврова, проживавшего в городе Егорьевске Рязанской губернии. После окончания четырехгодичной церковно-приходской школы тринадцатилетний Сергей уехал в Петербург, поступил в гимназию, которую окончил с золотой медалью, а затем в Петербургский университет сразу на два факультета, которые тоже закончил блестяще — с золотой и серебряной медалями. Сергей Васильевич свободно владел греческим, латинским и французским языками, превосходно знал русскую и зарубежную литературу, любил музыку, особенно оперную, и был завсегдатаем Мариинского театра. Он стал директором гимназии Императорского человеколюбивого общества, где старались опекать детей-сирот, детей недостаточно обеспеченных материально офицеров русской армии и просто детей бедняков. «Человеколюбивость» была не просто словом в названии гимназии, но и сутью, смыслом ее деятельности — Сергей Васильевич как директор очень много времени отдавал своему детищу, ставя перед преподавательским составом в качестве главных не только образовательные, но и воспитательные задачи. При этом он всегда отклонял просьбы влиятельных и состоятельных родителей о приеме в гимназию их сыновей, считая, что это ограничит число мест для тех, кто не может платить за обучение. Убежденный монархист, Сергей Васильевич не принял Октябрьскую революцию и отправился в эмиграцию. Его жена Елизавета Акимовна (она была дальней родственницей великого Л. Собинова) и дети, дочери Елизавета и Ольга, сын Юрий остались в советской России — бабушка Кирилла Лаврова категорически отказалась покинуть страну. Она не мыслила своей жизни за пределами родины… Так семья раскололась — навсегда!.. Впрочем, от Сергея Васильевича порой приходили письма, но, вероятно, в какой-то момент он понял, что

это становится небезопасно для его жены и детей, и в 1930-е годы переписка прервалась.

После странствий по Европе Сергей Васильевич осел в Белграде и стал смотрителем русских школ, раскиданных по разным городам Сербии. В одном из интервью, данных накануне своего 80-летия, Кирилл Лавров делился: «Особый рассказ, как я нашел его следы и узнал о его судьбе. Я позвонил отцу, сказал, что еду в Белград на премьеру „Живых и мертвых“ (значит, это был 1964 или 1965 год. — *Н. С.),* и услышал: „Я понимаю, что это очень сложно, но прошу тебя: вдруг будет какая-то возможность найти следы твоего деда, который жил в Белграде. Сообщаю три его адреса, после 1934 года переписка оборвалась“. В Белграде я не нашел деда, и только накануне моего отлета мне посоветовали: „А вы обратитесь в православную церковь, они все знают“. И я пошел в православный собор. В избушечке рядом увидел священника в черной рясе. Говорю: „Здравствуйте, я ищу своего деда. Сергей Васильевич Лавров…“ — „Батюшки, он был моим учителем, а мой отец был настоятелем этого собора, и мы его отпевали. Ваш дедушка скончался в 1944 году“, — рассказал священник. Мы сели в машину и поехали на православное кладбище. Смотрю — белый мраморный крест, посередине в овале фотография. Отец, конечно, был счастлив: нашелся след, последний, к сожалению, но след его отца, моего деда… Через два года я снова поехал в Белград. Уже самостоятельно нашел могилу, положил цветы. И тут смотрю, метрах в трех от меня стоит женщина. Оказалось, ее покойный муж был художником, дружил с моим дедом, и у них в доме хранился дедов портрет. Она мне подарила этот холст, сначала он висел в кабинете моего отца. Когда он умер, я забрал семейную реликвию себе. В этом году я взял сына Сергея, дочь Машу и внучку Олю, и отправились мы в Белград. Я отвез их на православное кладбище и показал могилу моего деда. Для чего я это сделал? Пока будут жить мои сын, дочь и внучка, будет существовать и мой дед…»

Какая красивая история! И какая значимая для человека, так глубоко ощущающего свои корни, долгую и непростую историю собственной семьи, связь с теми, кто жил задолго до тебя, но чья кровь течет в твоих жилах! Не правда ли?..

Справедливости ради надо сказать хотя бы вкратце о бабушке Кирилла Лаврова, Елизавете Акимовне. Она обладала прекрасным голосом и еще до замужества участвовала в конкурсе на замещение вакансий в хор Мариинского театра. После того как она спела арию, председатель комиссии Э. Ф. Направник предложил ей спеть еще и еще. Услышав ее пение, на сцену поднялся режиссер О. О. Паличек и начал ей аккомпанировать. Из

нескольких десятков претенденток были выбраны лишь две. Елизавета Акимовна получила предложение выучить партию Оксаны в готовящейся постановке «Ночи перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова. Но на этом ее оперная карьера оборвалась, не успев начаться — Елизавета Акимовна вышла замуж за Сергея Васильевича Лаврова…

В очень тяжелое, революционное время, в 1918 году, Юрий Лавров оказался единственным мужчиной в семье: заботы о матери и двух сестрах легли полностью на его плечи. Юрий был вынужден оставить гимназию, чтобы добывать средства для существования. Сначала был курьером в Союзе работников водного транспорта, потом подсобным рабочим в булочной, потом подмастерьем у гробовщика — делал гробы, достаточно ходовой по тому времени товар… Жилось трудно, голодно, холодно, но Юрий не жаловался и достойно нес свой крест мужчины, на котором лежала ответственность за семью, за трех женщин.

А потом его близкий приятель Сергей Беюл вычитал в газете, что организуется новый театр — Большой драматический и туда требуются артисты-сотрудники (так именовали тогда статистов). Юрий Лавров, которому едва исполнилось пятнадцать лет, попал в театр, и случилось так, что на него обратили внимание выдающиеся артисты: Владимир Федорович Монахов, Юрий Михайлович Юрьев, Мария Федоровна Андреева. Даже Александр Александрович Блок, бывший литературным директором Большого драматического, заметил юного сотрудника, увлеченно бегавшего с алебардой по сцене в массовке (в кабинете Г. А. Товстоногова, который стал после смерти великого режиссера мемориальным, по сей день висит эскиз Александра Николаевича Бенуа, на котором написано «Эскиз костюма», а ниже маленькими буковками карандашом — «Лавров»), Судьба распорядилась так, что вместо внезапно заболевшего артиста Юрий Лавров сыграл первую в своей жизни эпизодическую роль слуги Микеле в доме консула в спектакле «Рваный плащ». Это был срочный ввод, после которого главный режиссер театра Андрей Николаевич Лаврентьев обнял его со словами: «Кажется, из тебя, Лаврушка, получится толк!..» А потом, рассказывал Кирилл Юрьевич, его отец «так обнаглел, что решил организовать свой театр. С такими же бойкими молодыми людьми, в частности, со своим другом Владимиром Николаевичем Соловьевым (здесь Кирилл Лавров ошибается — знакомство Юрия Сергеевича с В. Соловьевым произошло позже, когда он был приглашен режиссером в Молодой театр. — Я. С.), открыл Молодой театр в доме графини Паниной около Лиговского проспекта (туда театр

перебрался через несколько месяцев после своего основания. — *Н. С.)*. Ну а дальше и не думал о продолжении учебы. Тяготел к самообразованию. Всегда много читал, имел отличную библиотеку».

В своих «Воспоминаниях» Юрий Сергеевич Лавров напишет много десятилетий спустя: «С Большим драматическим театром мы порвали, ушли от старших товарищей, обладавших огромным опытом, от подлинной культуры и высокого мастерства. Ушли, не имея почти никакого представления об актерском и тем более режиссерском искусстве. И все-таки ушли! Для чего? Для самостоятельной творческой работы, к которой каждый из нас стремился всей душой. Во имя этого и началась наша новая жизнь, полная труда, лишений, провалов и только иногда отмеченная маленькими победами.

Взамен потерянного приобрели мы немного — сцену с примитивным освещением и весьма потрепанными сукнами, да несколько декораций, нуждающихся в ремонте. К тому же сразу возникла еще одна трудность! Смольный (а первоначально театр открылся в клубе Смольного. — *Н. С.),* по тогдашним представлениям, находился далеко от центра города. Чтобы попасть туда, нужно было проехать, а то и пройти, ибо деньги на трамвай у нас бывали не всегда, довольно большой путь, становившийся особенно тяжелым после спектаклей. Приходилось возвращаться домой по неосвещенным ночным улицам.

И тем не менее мы были полными хозяевами в Смольнинском клубе. Трудности нас не пугали. Будущее виделось в радужных тонах».

Вскоре в Молодой театр пришла Любовь Дмитриевна Блок, которая учила неопытных энтузиастов носить костюм, гримироваться, а также много рассказывала о своих встречах с интересными людьми, тем самым способствуя культурному и творческому росту артистов. Она поставила в Молодом театре несколько спектаклей, которые сразу выделились в репертуаре высокой культурой — «Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского и «Диана де Лис» Александра Дюма-сына.

Здесь же, в Молодом театре, Юрий Сергеевич Лавров познакомился с актрисой Ольгой Ивановной Гудим-Левкович, которая вскоре стала его женой.

По линии Ольги Ивановны родословная Кирилла Лаврова идет от дворян Лыкошиных. Род древний и славный. Кирилл Юрьевич принадлежал к четырнадцатому поколению семьи. Были среди Лыкошиных и военные, и просто рачительные хозяева. Известно, что владели они конным заводом и винокурней, что

брат бабушки, увлекавшийся лошадьми, унаследовал коннозаводское дело. Имение Лыкошиных называлось Григорьевское и находилось в шести верстах от Хмелиты, имения А. С. Грибоедова. Один из предков Лаврова, помещик Лыкошин, дружил с Александром Сергеевичем Грибоедовым. А дед Кирилла Юрьевича по матери, Иван Павлович Гудим-Левкович, был офицером Павловского полка. В его служебной квартире, на Миллионной улице, в доме 2, родилась Ольга Ивановна…

Как в шутку говорит Наталья Александровна Латышева, младшая дочь Ольги Ивановны, сестра Кирилла Лаврова, все павловцы были курносыми «в честь» императора, поэтому и они с Кириллом такими уродились…

Ниже привожу рассказ Натальи Александровны о матери. Наш разговор происходил сначала в помещении Театральной академии, где она преподает, а затем в уютной квартире Натальи Александровны.

«Жили в этом доме на Миллионной до тех пор, пока не разразилась скандальная история с медвежонком, привезенным дедом с охоты. Он жил, конечно, не в доме, но с ним регулярно ходили гулять на Марсово поле и напугали кого-то. После этого пришлось с квартирой расстаться, бабушка с дедушкой начали снимать квартиры, очень часто переезжали. Потом дедушка с бабушкой расстались. Мама была единственная дочь у них. Сохранился ее дневничок из сшитых листков. „Сегодня мы с мамой ходили на похороны папиной мамы“, — значит, общение продолжалось, не оборвалось… Дед был страстный любитель бабочек, ему присылали отовсюду куколок, из которых он выращивал бабочек. Ему говорили: „Иван Павлович, что вы все со своими бабочками возитесь, когда у вас такая очаровательная дочка?“ А дед на это отвечал: „Что дочка, ее на иголку не приколешь…“

На лето маму отправляли под Вязьму, она очень много рассказывала об имении в шести верстах от Хмелиты. Мы с Кирой после смерти мамы решили поехать и посмотреть эти места. Кира получил письмо от директора грибоедовского музея, его приглашали на торжества, посвященные дню рождения А. С. Грибоедова. Но в это время поехать мы не могли, собрались позже — Кирилл с Валей, Маша и я, на старой Кириной машине. Мы приехали, не ставя никого в известность, поехали сразу в Григорьевское, сравнивали то, что там сохранилось, с фотографиями из маминого альбома. Это был 1993 год. Дома уже не было, он был разобран в 1960 году, его уже нельзя было отремонтировать, денег не было. Но сохранился квадрат парка (о нем у мамы подробно написано, он был спланирован как

парковая часть и яблоневый сад). Мы нашли только фундамент от дома, прошли по этому большому прямоугольнику. Дом был с высоким крыльцом, откуда сразу входили на второй этаж, там были жилые комнаты. Мамина бабушка жила в этом доме до своей смерти, до 1916 года. Семья была большая. Моя бабушка, мамина мать, была старшая в этой семье. Во время войны, после войны я была еще маленькая, книг не было, поэтому я все время просила бабушку рассказывать о семье, о маленьком Кирочке, и Кирилл очень удивлялся, откуда я все это знаю.

Мама пошла в гимназию. Ей там совсем не понравилось — слишком много расспрашивали про папу, а она очень тяжело переживала развод родителей. Но они вновь переехали, и мама пошла в другую гимназию, гимназию Гедда на углу Фонарного переулка и канала Грибоедова. Маме очень здесь понравилось. На несколько классов старше училась девочка Оля Лаврова — старшая сестра Юрия Сергеевича. Конечно, они тогда не общались — разница в возрасте очень ощущается в гимназические годы, зато потом, встретившись в Молодом театре, они стали близкими подругами. На лето маму отправляли в Григорьевское, а бабушка отказывалась от квартиры, мебель всю сдавала на хранение, а сама перебиралась к кому-то из своих подруг, чтобы не платить за лето. Но в какое-то лето они поехали вместе, и им очень понравился городок Изюм под Харьковом. Там жили родственники, и летом 1917 года мама поехала туда, бабушка должна была присоединиться к ней позже, но что-то случилось, и мама осталась там одна с родственниками.

Вернуться в Петроград было невозможно, и мама там закончила гимназию, перескочив какой-то класс. Они там очень бедствовали и решили ехать к родственникам на Северный Кавказ. К счастью, мама с ними не поехала — они пережили там много несчастий…

Мама очень повзрослела за это время — ведь она осталась совершенно одна, без матери, с которой была очень близка.

Потом добрались до Москвы и маму под видом жены какого-то железнодорожника провезли в Питер — она лежала на полке, вызывая большое беспокойство у попутчиков. Она прятала свое молодое личико, поскольку по документам ей было лет 50, а люди боялись сыпняка. В Питере мама сразу начала работать делопроизводителем в каких-то конторах, а в ноябре 1918-го она увидела объявление о наборе в школу Мейерхольда и Вивьена. Она поступила и поправила себе год рождения на 1902 (на самом деле Ольга Ивановна родилась в 1903 году. — *Н. С.)*. Начала учиться, училась и работала, а потом студентов стали поддерживать пайками и можно уже было не работать, а только

учиться. Это было на Литейном, Школа актерского мастерства стала сперва техникумом, а потом уже институтом. Мама получила диплом института.

Закончив институт, она ждала сначала, что Вивьен со своими учениками создаст театр, как это и планировалось, но ничего не получилось, и мама прибилась к театру им. В. И. Ленина, за два года много очень там всего сыграла. У нас сохранилась рецензия на спектакль „Савва“. Пьесу не очень хвалили, но спектакль производил впечатление, и маму в рецензии называют без минуса. Молодой театр уже существовал, в нем уже работали и Ольга, и Юрий Лавровы. И Юрий был помощником Владимира Николаевича и очень доверенным лицом, он был невероятно энергичен, очень увлечен и мастеровит уже тогда. Владимир Николаевич пригласил маму, а у нее должна была еще быть гастрольная поездка с тем театром, в котором она работала, в Среднюю Азию, куда она очень хотела попасть, но после возвращения сразу перешла в Молодой театр.

Первым был спектакль „Рыбаки из Кьоджи“ по „Кьоджинским перепалкам“ Гольдони. Играли там и мама, и Юрий Сергеевич, и Ольга Сергеевна.

Именно там, в театре, мама подружилась с Ольгой Сергеевной Лавровой, уже до конца жизни.

Забавно, что в этом году на курсе, где учится Оля Семенова (внучка К. Ю. Лаврова, дочь Марии Лавровой. — *Н.* С.), поставили Гольдони, и Оля сыграла в спектакле… И я, когда работала в Калининградском театре, сыграла Беатриче, и Кира с Валей играли в Киеве в этом спектакле. И в последний день конференции, посвященной 400-летию Гольдони, когда я должна была делать доклад по материалам нашей семейной истории, связанной с этим драматургом, Кира умер… Вот так все связалось…

В Молодом театре мама сыграла Ларису Огудалову, а Юрий Сергеевич Лавров играл Карандышева. Но произошли всякие театральные передвижки, Молодой театр решили слить с театром Сергея Рад-лова — конечно, никому в голову не пришло, что труппы были несовместимы, что у театров совершенно разные эстетические программы, Радлов хотел делать свое, а Соловьев — свое, и театр рассыпался. Это было в 1925 году, когда мама уже родила Кирочку и отвлеклась на время от театральных дел. Но года через полтора театр вновь возродился, работали еще года три-четыре, но не выдержали конкуренции в городе и рассыпались уже навсегда. После этого Владимир Николаевич начал преподавать. Юрий Сергеевич начал метаться по театрам, а мама стала заниматься литературной эстрадой. А эстраде в то

время нужен был определенный репертуар — была у них, например, литературная композиция „Кулака в кулак“. Частично мама реализовала свой литературный дар в этих композициях, но остались у нее воспоминания, к сожалению, не опубликованные…

Дальше она стала работать на радио, на эстраде в основном читала, но иногда и сама писала композиции. Мама это расценивала как измену театру, считала своей ошибкой.

Когда мамы не стало, Кира сказал на поминках, что больше всего благодарен маме за то, что она сохранила для него отца. Каждое лето она отправляла к нему Киру, отношения у них были добрые, по-настоящему интеллигентные.

Мой отец, Александр Александрович Клесов, был балетный артист, мама просила у Киры разрешения на брак, и я всегда была брату благодарна за то, что он этот брак благословил… А позже отец вместе с Борисовым составили довольно известный эстрадный дуэт, это было уже в 1939 году. С Кирой отношения были очень добрые. Александр Александрович никогда не пытался заменить ему отца, и Кирилл это ценил.

Ну а дальше началась война, маме предложили возглавить интернат для детей работников радио и ленинградских театров. Было их 150 человек, и отправили этот интернат в район Селигера. Чуть ли не в тот день, когда наш эшелон прибыл туда, вокруг уже были немцы, чудом удалось спастись, и нас отправили в Сорвижи Кировской области.

Случилось так, что несколько лет назад мне довелось поговорить с некоторыми воспитанниками интерната — это уже очень старые люди, но они прекрасно помнят Ольгу Ивановну. „Она была для нас настоящей мамой, мы так и звали ее мамочкой…“ И действительно, она неустанно заботилась о своих подопечных. Невозможно представить, каким образом могла она в то время находить каких-то доброхотов, которые давали мешок картошки или молоко!.. Конечно, все это было очень тяжело, поэтому мама вздохнула с облегчением, когда через год приехали настоящие педагоги. А маму по письму Николая Константиновича Черкасова пригласили в Новосибирскую филармонию. Там же была в эвакуации Александринка, и Николай Константинович решил помочь маме заниматься все-таки своим делом…

Мама работала в бюро филармонии, которая хоть и была небольшой и не очень мощной, но высоко держала планку. Для людей, интересовавшихся этим жанром, который сегодня почти умирает, это был путь, через который шла к ним настоящая литература.

Недавно я разбирала папки на антресолях и нашла мамины тексты — те рассказы, которые с детства помню наизусть, —

рассказы, которые должны были радовать, которые должны были поддерживать в мыслях о победе, в ожидании ее. Хорошо помню рассказ Бориса Ласкина „Свидание“ — о женщине, которая видит в хронике своего мужа и каждый вечер ходит в кинотеатр, чтобы еще и еще раз увидеть лицо своего мужа. Уже и все ее друзья, соседи ходят вместе с ней… Но вот муж возвращается и видит на столе записку: „Я пошла в кинотеатр на свидание с Сережей“. Он приходит в кинотеатр, от него шарахается даже билетерша, которая тоже знает, что его жена приходит смотреть на него, и он входит в зал в тот момент, когда его лицо на экране… Ольга Ивановна очень много читала этот рассказ, она всегда точно знала, что людям нужно. Мама бесконечно много работала, много ездила по Сибири. Тогда было принято, чтобы ездили целые бригады — музыкант, вокалист и чтец.

В 1944 году филармонию вернули в Ленинград. Мы увидели буквально считанных ленинградцев, переживших блокаду. Моими близкими блокада пережилась очень тяжело… А еще из Новосибирска мама как-то сумела выбраться в Астрахань, где Кира учился в училище — как ей это удалось, до сих пор понять не могу, ведь шла война…

Мама работала в филармонии до 1956 года, после чего было решено чтецкий отдел ввести в эстраду. Это был один из тяжелейших маминых стрессов и ее ранний уход во многом был связан с этим стрессом; она стала болеть, но как человек общественный, очень беспокоящийся о других, стала по просьбе руководства редактором отдела. Мама очень поддерживала молодых чтецов и продолжала сама концертировать. Сначала она участвовала в сборных концертах, потом получила право на отделение (45 минут). Помню, что маму приглашали в Кисловодск с программой Пушкина, она читала „Полтаву“ и какие-то стихи. Она была очень одаренный литературно человек, прекрасно писала. На радио, к сожалению, практически не сохранилось записей, но я успела найти запись рассказа Веры Пановой „Евдокия“, который мама читала.

У мамы был очень узнаваемый голос. Был однажды такой случай. Родители мечтали о даче, и вот мы наконец совместными усилиями ее построили. И в один прекрасный день мама на участке разговаривала с моей маленькой дочкой Настенькой, ее прекрасно поставленный голос летел, а на соседнем участке принимали гостя, приехавшего откуда-то из провинции. Услышав голос мамы, он разволновался: „Кто это? Я знаю этот голос…“ Соседи ответили ему, что это — Ольга Ивановна, соседка. Он вскричал: „Как, Гудим-Левкович?! Я же помню ее голос по довоенному радио, помню, как она читала ‘Гренаду’ Светлова!..“ и

помчался знакомиться…

Мама постепенно стала готовить собственные программы, и так родилась музыкально-литературная композиция по Бетховену. Мама сама написала текст. С ней принимала участие в программе Блюма Марковна Мадорская, изумительная, тонкая пианистка. Это пользовалось огромным успехом, и мама взялась за Шопена. Текст был очень хороший, мама его написала по биографии. Читала она „Униженных и оскорбленных“ тогда, когда еще никто не читал Достоевского, была у нее замечательная работа по „Давиду Копперфильду“. Она ездила с Диккенсом и в Москву, и по другим городам. А в свои 53 года, будучи уже не очень здоровой, на месяц уехала на целину».

Незадолго до 80-летнего юбилея Кирилла Юрьевича главный герольдмейстер Санкт-Петербурга Г. Вилинбахов отыскал герб рода Лыкошиных и выяснил, что последней владелицей Григорьевского Вяземского уезда Смоленской губернии была прабабушка Лаврова, Анна Григорьевна Лыкошина (ее дочь, Ольга Леонидовна, стала матерью Ольги Гудим-Левкович). Барский дом сохранился до 60-х годов XX столетия, потом его уничтожили. Как рассказывала Наталья Александровна, Кирилл Юрьевич, приехав в Григорьевское, увидел лишь фундамент и взял из него на память кирпич…

Еще до того как Молодой театр слили с театром Сергея Радлова, Юрий Лавров был приглашен Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом в Театр имени Мейерхольда. До этого он успел поработать в антрепризе, организованной нэпманом Газе и в маленьком театре под названием «Живая газета союза „Пищевкус“», где играл уже исключительно главные роли, но театр был ему неинтересен и Лавров принял приглашение Мейерхольда.

Однако отношения с Мастером не сложились; незадолго до появления Лаврова в Москве от Мейерхольда ушел В. Яхонтов, ставший впоследствии известным чтецом. И Всеволод Эмильевич хотел заменить Яхонтова Лавровым: заставил молодого артиста покрасить волосы в золотистый цвет, настаивал, чтобы даже нижнее белье Лавров носил такое же, как его предшественник — исключительно шелковое.

Надо думать, что Юрия Лаврова изначально не могло устроить подобное положение вещей: он хотел быть самим собой, а ему предлагалось стать копией, всего лишь полноценной заменой покинувшему театр артисту. И спустя недолгое время Юрий Лавров вернулся в Ленинград, хотя Мейерхольд предложил

ему несколько ролей и артист успел запомниться московским зрителям по спектаклям «Учитель Бубус» и «Рычи, Китай!», где, по собственному его признанию, он играл довольно посредственно, но публика тем не менее его оценила. С Мейерхольдом у Юрия Сергеевича возник конфликт, о котором вспоминал Кирилл Юрьевич: «Когда ТИМ гастролировал в Киеве, Всеволод Эмильевич с Зинаидой Николаевной укатили куда-то в Европу на курорт, отец же был одним из зачинщиков беспорядков в труппе, потому что актерам, кажется, не выдали зарплату. Из ТИМа он вынужден был уйти и вернулся в Ленинград».

Оказавшись в родном городе, Юрий Сергеевич какое-то время играл в возрожденном Молодом театре, но это продолжалось недолго — из-за материальных трудностей и, главным образом, из-за большой конкуренции театр снова был закрыт, а Юрий Сергеевич был приглашен в Александринский театр. А вскоре организовалась группа актеров, которых направляли на Дальний Восток — в Особую краснознаменную армию. Они не только играли там спектакли, но и помогали пограничной самодеятельности, встречались с легендарным маршалом Блюхером. Разумеется, Лавров со своим неугомонным характером стал одним из энтузиастов этого начинания.

Вернувшись оттуда, Юрий Сергеевич Лавров вместе с другом Николаем Павловичем Акимовым основали Экспериментальную мастерскую при Ленинградском мюзик-холле. Кроме того, Юрий Сергеевич не на шутку увлекся киноискусством, даже поработал ассистентом у братьев Васильевых, когда они снимали свою известную ленту «Волочаевские дни», и сыграл в фильме небольшую роль…

После закрытия Молодого театра Ольга Ивановна на драматическую сцену не вернулась. Она очень серьезно занялась литературно-чтецкой деятельностью. Ее голос, богатый, выразительный, щедро и разнообразно интонированный, запомнился не только гостю соседей по даче, но и очень многим из тех, кто слушал в 1930-х годах радио. А слушали его тогда все и повсеместно, потому что других источников познания и информации, прикосновения к высотам искусства просто не существовало. Особенно — для тех, кто жил далеко от крупных городов.

Ольга Ивановна стала подлинным мастером непростого искусства художественного слова. До конца своих дней она концертировала, пользуясь у зрителей большим, заслуженным успехом. Кроме того, она руководила филармоническим отделом Лен-концерта, всемерно поддерживая молодых артистов и

режиссеров, не боясь экспериментов.

В Ленинграде Юрий Сергеевич играл на разных сценах, но никак не мог «прирасти» к какому-то одному театру или делу. Он метался, покоя в его душе не было, а ведь без душевной гармонии не может быть и подлинного творчества… Вероятно, именно к этому времени относится одно из ранних воспоминаний Кирилла Юрьевича, зафиксированное в книге Эмиля Яснеца об актере: «Однажды отец взял его с собой в театр, бывший Александринский, где служил тогда, в самом начале тридцатых годов. Огромный, пустой, погруженный в полутьму зрительный зал, специфический запах кулис, волшебство медленно загорающихся прожекторов. Потом — спектакль! Все было странно, все было внове! Однако маленькое событие не „разбередило душу“ и „не решило навсегда его будущее“. Ничего подобного! Осталось впечатление. Радужное. Слегка размытое. Оно застряло где-то в памяти, обособленно, как зернышко, отдельно от других событий и происшествий мальчишеской жизни. Вот так, пожалуй, — и не больше».

А в середине 1930-х годов, когда после убийства С. М. Кирова начались преследования ленинградской интеллигенции и знаменитые «чистки», Юрий Лавров решил уехать в Киев «от греха подальше». Он был очарован этим городом еще со времен гастролей мейерхольдовского театра, к тому же там служил художественным руководителем Русского театра Константин Павлович Хохлов, с которым он работал раньше в Петрограде. Лавров написал ему письмо, которое было своего рода пародией на начало рассказа А. П. Чехова «Ванька».

«Милый дедушка, Константин Павлович! — писал Юрий Хохлову. — Поздравляю Вас с Рождеством и желаю всего от Господа Бога! Нет у меня ни отца, ни матери. Ты один у меня остался, сделай милостыню, возьми меня отсюда. Пожалей ты меня, сиротину несчастную…» И Хохлов пригласил «сиротину несчастную» в Киев.

Именно здесь неугомонному Юрию суждено было найти свой театр уже на всю жизнь — Русский театр, который спустя год после его приезда и не без его непосредственного участия стал называться Театром им. Леси Украинки. Первая роль, которую доверил К. П. Хохлов молодому артисту, была роль Дон Жуана в трагедии классика украинской литературы Леси Украинки «Каменный властелин». Спектакль, поставленный художественным руководителем, был крупнейшим событием в культурной жизни Украины, Лавров вскоре стал одним из ведущих артистов театра, а имя Леси Украинки было присвоено

именно после этой громкой постановки…

Забегая немного вперед скажем, что, когда началась война, труппа эвакуировалась: часть артистов отправилась в Среднюю Азию, другая часть — в Западную Сибирь. Юрий Сергеевич Лавров от эвакуации категорически отказался. Он пришел к руководителю Театра Юго-Западного фронта Бенедикту Наумовичу Норду и попросил: «Возьмите меня в труппу вашего театра, который будет обслуживать воинские части. Я хочу работать в вашем театре, потому что не могу отсиживаться в тылу, когда идет такая война».

Наверное, именно от отца, а не только от времени и от принадлежности определенному поколению, досталось Кириллу Лаврову это твердое ощущение собственной ответственности за все. Потому-то и он, еще не достигший восемнадцатилетия мальчишка, отчаянно рвался на фронт, чтобы защитить свою родину…

Юрий с Ольгой расстались, когда их сыну было пять лет. «Они поступили как-то мудро, — писал Кирилл Юрьевич в воспоминаниях об отце, — и главным образом это была заслуга мамы, что я всегда знал — у меня есть отец; он у нас бывал, он меня навещал, о нем всегда говорили в семье в очень благожелательных тонах, и для меня он был фигурой достаточно авторитетной. Однако встречи наши были нечастыми. Отец много ездил».

Наталья Александровна Латышева рассказывала мне, что Юрий Сергеевич на протяжении многих лет переписывался с бабушкой, матерью Ольги Ивановны, но письма эти, к сожалению, не сохранились…

Маленький Кирилл остался в Ленинграде с мамой и бабушкой. Бабушка, Ольга Леонидовна, после революции освоила профессию машинистки и одно время работала секретаршей у А. И. Куприна, но, как рассказывал Кирилл Юрьевич, «вынуждена была уйти, потому что Куприн, по ее словам, начал к ней приставать, а ее шокировали его грязные ногти». Так что с появлением внука у бабушки появилось множество новых забот, поскольку мальчик рос очень активным и энергичным — часто пропадал со сверстниками во дворе, очень любил забираться в кладовку огромной коммунальной квартиры, где скопилось немало вещей из «прежней жизни», в том числе и из театрального прошлого родителей: Кирилл Юрьевич с улыбкой вспоминал бутафорские предметы, которые чрезвычайно интересовали его, например, тарелочка и куриная ножка из папье-маше. Поскольку в раннем детстве Лаврова окружала театральная атмосфера, он

невольно впитал ее, детское воображение немедленно находило достойное применение бутафории и игры становились особенно увлекательными.

Когда началась война, по воспоминаниям Кирилла Лаврова, «маму назначили заведующей интернатом эвакуированных детей из актерской среды. Заодно с этими детьми мама забрала меня, мою младшую сестру Наташу, позднее к нам присоединилась бабушка. Оказались мы в Кировской области, поселок Сорвижи. Деревня стоит на высоком берегу Вятки, с замечательной белой церковью с колоколенкой. Во время войны мы прожили там год.

В Кировской области мог бы пойти в местную школу, но повторилась отцовская ситуация. Мне как единственному мужчине нужно было кормить семью. Профессии никакой. Работал грузчиком в „Заготзерне“. Потом предложили место в инкубаторе. Жрать было нечего, продуктов никаких, но инкубатор существовал. Чтобы он работал, надо было ездить по окрестным деревням и заключать договора на поставку яиц. Дали лошаденку, сани-розвальни, и я поехал. Это было ужасно: меня гнали, травили собаками — какие там яйца?

Через год переехали в Новосибирск, сняли комнату на улице Романова, рядом с городским садом имени Сталина. Мама пошла работать в филармонию чтицей. А я стал думать, куда деваться».

Как поразительно «срифмовались» судьбы отца и сына — Юрий Сергеевич остался после отъезда отца в эмиграцию единственным мужчиной с тремя женщинами на руках, перепробовал массу занятий, включая изготовление гробов, и семья выжила. Кирилл Юрьевич примерно в том же возрасте оказался ответственным за трех женщин и тоже помог своим близким худо-бедно выжить в труднейших условиях. Может быть, близость отца и сына, которая, несомненно, существовала на протяжении всей жизни и «питала» каждого из них, обусловлена была хотя бы отчасти и этим — схожестью судеб в ранней юности, которая сформировала характеры Лаврова-старшего и Лаврова-младшего, настоящих мужчин, твердо осознающих чувство долга и чувство ответственности?.. А еще конечно же обусловлена она была и тем, что между отцом и сыном разница была всего в двадцать лет; они очень любили друг друга, Юрий Сергеевич и Кирилл Юрьевич, и их отношения всегда были товарищескими, дружескими.

И эта «рифмовка» судеб продолжилась — в 1950 году, когда для Кирилла Лаврова существовал уже единый Бог — театр, а Георгий Александрович Товстоногов, руководивший Театром Ленинского комсомола, не имел ни времени, ни желания встречаться с молодым непрофессионалом, рвущимся на

подмостки, в Ленинграде гастролировал Киевский театр им. Леси Украинки. Невзирая на протест отца, считавшего, что сыну не стоит идти в артисты, что он должен оставаться военным — ведь это истинно мужская профессия, — Кирилл Лавров обратился к Константину Павловичу Хохлову, почти так же, как в свое время Юрий Сергеевич Лавров. Вряд ли он произнес слова из того давнего отцовского письма, но смысл разговора был примерно таким же: «Милый дедушка, Константин Павлович, сделай милостыню, возьми меня отсюда…» Так он оказался в Киеве, где проработал пять лет на одной сцене с отцом, одним из самых ярких артистов известной всей стране театральной труппы…

Наталья Александровна Латышева рассказывает: «Кирилл приехал в Ленинград в мае, когда театров фактически уже на месте не было. Пошел к Макарьеву, их беседа известна, но Макарьев сказал, что даже при лучшем раскладе он закончит учебу в 29 лет, а это слишком поздно для того, чтобы начинать карьеру в театре. И тогда Кирилл отправился в Театр им. Леси Украинки. Он пошел к Хохлову, с которым познакомился, когда приезжал к отцу. Мама знала, что он идет туда показываться, а отец ничего не знал и был неприятно удивлен.

Когда Хохлов Кирилла взял, мы с мамой поехали посмотреть, как он там устроится. Юрий Сергеевич оставил ключи от комнаты, он уезжал каждый год в Железноводск. И мы какое-то время прожили там, театр был в отпуске, потом переехали, сняли комнату. Потом Кирилл все время писал, присылал фотографии, мама ездила на свадьбу и тогда смогла посмотреть некоторые из его ролей. В один день они поженились — Юрий Сергеевич и Ольга Васильевна Смирнова и Кирилл с Валей Николаевой. Летом Кирилл с Валей приехали в Ленинград, снимали комнату в Пушкине, бегали по театрам…»

Но это все было позже, а пока, в первый киевский сезон, отец и сын зажили вместе. К тому времени Юрий Сергеевич разошелся со своей уже другой женой, оставив ей квартиру, и вместе с сыном поселился в маленькой комнатке прямо в театре, в бывшей гримерной. Кирилл Юрьевич вспоминал: «Я отца очень любил. Он мне нравился как актер. Отдельные роли у него были очень интересные. Наверное, на него большое влияние оказал Мейерхольд. Отец всегда уделял особое внимание внешнему рисунку роли, любил гримироваться, находить какие-то приметы персонажей, они получались у него яркими. Иногда наигрывал, как шакал, а когда попадал в роль, то это было превосходно. Как он играл Рощина в „Хождении по мукам“! Он блестяще знал предреволюционную эпоху: не потому, что видел ее сам — видел, конечно, но, кроме того, много читал».

А вот что пишет известный артист Олег Комаров, тоже служивший в Театре им. Леси Украинки: «Я помню октябрь 1976 года, когда отмечался 50-летний юбилей нашего театра. На сцене скамьи, поставленные амфитеатром, и каждый последующий ряд возвышается над предыдущим. На скамьях сидит вся труппа… И вот… Раздается звон колоколов. На сцену выходит Юрий Сергеевич Лавров в элегантном костюме, изящно облегающем его стройную фигуру. Цвет костюма иссиня-черный, белоснежный, накрахмаленный воротничок рубашки. Все это с серебром волос и желтизною лица создавало впечатление нереальности, точнее впечатление о человеке вне реальности сегодняшнего дня. Это пришла другая эпоха, другой духовный мир, и звон колоколов только подчеркивал это впечатление.

— Весеннее небо, темно-синее, как в детстве, — начинает Юрий Сергеевич завораживать зал ароматным, как прекрасные стихи, удивительно емким текстом монолога Рощина из инсценировки Алексея Толстого „Хождение по мукам“… — На стуле у деревянной кроватки лежит новая сатинетовая рубашка — голубая в горошину. От нее пахнет воскресеньем. Из коридора слышен голос матери: „Вадим, ты скоро?“ И этот милый покойный голос раздается по всей моей жизни благополучием и счастьем. Она целует меня, вынимает из своих волос гребень и причесывает мне голову. „Ну вот, теперь хорошо, поедем“. Тройка мчится, вот и широкая улица села, белая ограда церкви. Зеленый луг, мелко распустившиеся березки, под ними покосившиеся кресты, холмики. Моя родина… Ничего этого больше нет, не повторится. Мальчик в сатинетовой рубашке стал убийцей…

Последнюю фразу Лавров произносит так, что я почувствовал, как мурашки пробежали по телу. Затем несколько мгновений паузы, зритель словно окаменел от этого волшебства и вдруг — взрыв аплодисментов».

Не случайно, видимо, Кирилл Юрьевич вспоминал именно об этой роли отца, если даже в концертном исполнении она производила такое мощное впечатление на зрителей.

«Сыграла свою роль и судьба моего деда, его эмиграция, — рассказывал Кирилл Юрьевич. — Отец отлично знал, как носится военная форма, вплоть до того, в каком полку и как застегивают на мундире пуговицы. Особым шиком считалось одну пуговку не застегнуть, и надо было знать, какую именно. Когда мы в БДТ играли „Три сестры“, он посмотрел спектакль, а потом написал мне большое письмо, где спрашивал: „Кто вас научил носить шашку таким образом? У вас портупея болтается не там, где надо, она должна быть под поясом“. И даже нарисовал, как правильно располагается портупея».

А позже Кирилл Лавров свяжет всю свою дальнейшую жизнь с Большим драматическим театром, где Юрий Сергеевич делал свои первые сценические шаги.

Значит ли это, что все в нашей жизни размерено и размечено как бы без нашего собственного участия, что мы следуем по пути предопределенности и не ведаем, куда он нас заведет? В какой-то степени, наверное, это так, потому что в детстве и юности Кирилл Лавров мечтал о чем угодно, только не о театре. Как и всех мальчишек его поколения, его влекла дорога подвига, дорога преодоления и высокого служения. Но ведь и Юрий Сергеевич не мечтал о театре, не грезил о сцене, и попал на нее почти случайно…

В интервью, данном накануне 80-летия, Кирилл Лавров говорил: «…я получил немало жизненных уроков. Самый главный из них — человеку предначертано все заранее. И не надо противиться судьбе, она сделает все как нужно. Я совсем не призываю к тому, чтобы пассивно существовать в этом мире, нет. Но на том главном направлении, которое тебе определяет судьба, ты должен быть очень работоспособным, чтобы добиться чего-то. И активная жизненная позиция совсем не исключается — надо обязательно добиваться того, чего тебе хочется, что ты считаешь верным. Но все равно очень многое предопределено. Я твердо чувствую, что в моей судьбе все заранее запрограммировано».

А может быть, дело в другом — в причудливой и любопытной повторяемости судеб? В том, что, наследуя черты характера, сын наследует тем самым и путь? Об этом — поэма Александра Блока «Возмездие», одна из самых, наверное, петербургских поэм Блокада и вообще русской поэзии. А Лавровы были петербуржцами до мозга костей…

Не имея законченного среднего образования, не имея профессионального актерского образования, оба они стали выдающимися артистами, выразившими идеалы, чаяния и устремления каждый своего поколения, оба они (и Кирилл Юрьевич даже в большей степени) осознанно и верно выполняли на протяжении жизни гражданский долг, человеческое предназначение.

Кирилл Юрьевич вспоминал: «Отец был очень интересным человеком, парадоксальным, острым на язык, в театре его побаивались. Он всегда говорил то, что думает. Боролся с тем, что ему не нравилось, — открыто, до конца. Говорил, что, как только исполнится шестьдесят лет, ноги его не будет в театре. И действительно, на другой день после 60-летия пришел и положил заявление об уходе. Уговорить его не смогли. Потом его пригласили обратно, он не вытерпел, вернулся. Какое-то время

был художественным руководителем театра. Снова ушел, хорохорился, что будет ловить рыбу в Днепре. Уйдя на пенсию окончательно, два дня походил с удочкой и затосковал».

И как странно (а, может быть, совсем не странно!), что, будучи внешне очень похожим на Ольгу Ивановну, Кирилл Юрьевич своей судьбой был так тесно связан с Юрием Сергеевичем.

Ольга и Юрий соединились в нем для создания личности незаурядной, яркой, сильной, наделенной большим талантом…

Он рос самым обыкновенным ленинградским мальчишкой конца 1920-х — начала 1930-х годов. Не слишком прилежным в учебе, не слишком занятым уроками, зато в компании своих одногодков — несомненный лидер, фантазер, сочинитель всевозможных игр и развлечений. Они часами пропадали на Неве, разглядывая разные суда, следили, как тянутся по реке баржи, груженные лесом, углем, как медленно и неуверенно проползают они под пролетами мостов. Как это было здорово — сидеть, свесив ноги, на гранитных парапетах набережных, чувствуя летом их нагретое солнцем тепло, а осенью пронизывающий холод!..

Наверное, именно тогда и здесь родилось и уже на всю жизнь сохранилось это удивительное чувство своего города — своего в самых мельчайших мелочах, родного, единственного, самой судьбой подаренного, со всем его великолепием, с белыми ночами, с прямыми стрелами проспектов и улиц, с его удивительной аурой возникшего на болоте «великого града», знака преодоления, подвига: «Здесь будет город заложен / Назло надменному соседу!..»

Забегая далеко вперед не могу не вспомнить празднование 75-летнего юбилея Кирилла Юрьевича Лаврова. Этот день начался с того, что все съехавшиеся из разных городов и весей гости были приглашены в Петропавловскую крепость, где ровно в полдень юбиляр стрелял из пушки. Наверное, все знают этот давний-давний, но почему-то всегда волнующий обычай: каждый полдень отмечается в городе на Неве выстрелом из пушки Петропавловской крепости. Так было и на этот раз, в ветреный и отнюдь не теплый, но очень солнечный сентябрьский полдень; почетный гражданин Санкт-Петербурга, Кирилл Лавров, кажется, и должен был подать этот знак — знак непрекращающейся жизни величественного и прекрасного города, отмечающего свой очередной, один из многих и многих полдней. А на следующий день мы плавали по рекам и каналам Санкт-Петербурга дружной компанией, и Лавров, несмотря на накрапывающий дождь и

туман, не сходивший с палубы нашего то ли катера, то ли «Метеора», казался капитаном, ведущим судно в какие-то светлые и чистые дали. Не могу забыть выражения его лица — оно было задумчивым (наверное, вспоминалось детство), немного грустным, но и радостным от того, что он дарил всем нам свой город, его удивительную красоту, его неповторимость, его непохожесть ни на один другой город в мире. Они каким-то непостижимым образом слились воедино, город и человек, обладающие и редкой индивидуальностью, и неповторимой уникальностью, слились навсегда…

Лавров нередко повторял в своих интервью, что Петербург для него — «уникальное ювелирное изделие, создававшееся в течение 300 лет. Он — красивейшее украшение Российской империи, которое как-то бросили в нижний ящик комода, и оно там пылилось десятилетиями. А каждое произведение искусства требует внимания, ухода… В свое время Даниил Гранин назвал Ленинград „столичным городом с областной судьбой“. Горькое, но точное определение».

А еще он очень любил спорт — не только в детстве и юности, но всегда, всю жизнь. Тогда, в начале 1930-х годов, на тренировках общества «Спартак», ловкого, сильного, светлоглазого мальчишку приметил тренер юношеской футбольной команды Владимир Аполлонович Кусков. Вскоре Кирилл Лавров стал правым крайним нападающим. По мнению тренера, он хорошо ориентировался на поле, замечательно делал «обводки», быстро бегал, а главное — тренировался так увлеченно, с таким азартом, как мало кто из ребят.

Эмиль Яснец пишет в книге о Лаврове: «Огромное увлечение футболом сохранится у него на всю жизнь. И дело здесь не только в совершенно особой футболомании тридцатых — сороковых годов — она не знала еще таких мощных конкурентов, как хоккей и фигурное катание на льду. Не только в завораживающе-эмоциональной „драматургии“ радиорепортажей Синявского — он умел пропагандировать футбол как страсть. Для Кирилла здесь была не только прекрасная игра. Приближение к идеалу мужчины: сильного, мужественного, открытого человека, не умеющего скрывать ни горя неудач, ни радости побед. Как заметил… выдающийся тяжелоатлет Ю. Власов, большой спорт — это еще и испытание на преодоление себя. Он требует не только хорошо развитых мышц, не менее важны волевые свойства личности».

В спорте Лавров видел возможность выковать из себя образец мужчины, а это было для него чрезвычайно важно. Может быть,

он еще не понимал тогда — зачем это ему понадобится, но понадобилось буквально через несколько лет, когда началась война и он ощутил свою мужскую ответственность за бабушку, мать, сестру.

Футболом Кирилл Лавров увлекался всю жизнь. Он был настолько преданным и верным болельщиком «Зенита», что, кажется, ни один «домашний» матч не обходился без него. Сохранилось письмо — публичное обращение Кирилла Юрьевича к футболистам любимой команды, написанное в последние месяцы жизни: «Дорогие мои, любимые ребята! К сожалению, заболел и вот уже несколько игр не был на стадионе, но пристально слежу по телевизору. Ору, волнуюсь! Как вы все мне дороги! Я так хочу вам удачи и спортивного счастья, а мастерства у вас в избытке! 5-го числа отменю все процедуры и вцеплюсь в телевизор. Вы должны их победить! Вы можете это сделать, вы ничуть не слабее их! Я с вами, как и миллионы ваших болельщиков! Крепко всех обнимаю и люблю! Ваш К. Лавров». А одним из самых дорогих подарков в жизни Кирилл Лавров считал футбольный мяч, подаренный ему «Зенитом»…

Двадцать восьмого апреля 2007 года футболисты «Зенита» вышли на поле в траурных повязках — так они почтили память своего выдающегося болельщика…

Если вдуматься, даже игры мальчишек 1930-х годов были нацелены на воспитание собственной личности, настоящих мужчин, для которых не существует преград «на суше и на море». Они играли «в Чапаева», «в Котовского», чуть позже — «в челюскинцев», «в Чкалова». Потому и мечтали о подвигах, потому и жили ими, находясь в постоянном ожидании, что вот-вот жизнь потребует от них готовности совершить героический поступок. И вовсе не потому, что так «заряжала» их советская пропаганда. Это сегодня мы склонны многое объяснять «советскими» привычками и пристрастиями. А потому, что они жили во время, когда совсем недалеко еще отошли от них события революции и Гражданской войны, а челюскинцы и Валерий Чкалов были их современниками, чьи подвиги становились величайшим событием жизни — юношеской, наполненной мечтами и надеждами, наполненной таким немодным сегодня патриотизмом…

В 1941 году Кирилл Лавров подал документы в Мореходное училище.

А 22 июня началась война. Вторая мировая. Великая Отечественная.

Кончились игры и мальчишеские мечты. Надо было приноравливаться к совершенно новой жизни, ни в коем случае

не теряя ощущения своей мужской силы, своей взрослости и ответственности. Теперь эти качества потребовались всерьез — и не для каких-то грезящихся подвигов, для суровой и тяжелой реальности. Да, конечно, стране необходимы были герои, но, пожалуй, ничуть не менее ей нужны были те, кто не на фронте, а в глубоком тылу работал для того, чтобы как можно скорее пришла победа. Осознать это было непросто, душа рвалась в бой с фашистами, на защиту родной земли, но осознать это было необходимо — иначе невозможно было бы осилить все те тяготы, что свалились на немногочисленных мужчин пятнадцати-шестнадцати лет от роду, а в основном — на женщин, стариков и детей.

Грузчик в «Заготзерне», работник инкубатора, заведующий спортивной площадкой в Новосибирске, в городском саду имени Сталина, когда площадка эта практически никому не была нужна, токарь на заводе… Как справедливо отмечает Эмиль Яснец, «именно эти годы — сорок второй и сорок третий, совпавшие со временем формирования его характера, возмужания личности, определили многое в складе натуры, отношении к работе, людям, жизни. Они и подготовили те несколько строчек в характеристике, где говорится: „Его, как человека, отличает простота, чуткость, внимание к товарищам, желание помочь“. Этот оселок личности — „желание помочь“ — вытачивался здесь: в дьявольски напряженном ритме военного времени, в чувстве своей общности с жизнью всей страны, каждого из тех, кто стоял рядом с ним в цехе завода».

Да, именно в годы войны сформировались в Кирилле Лаврове те черты, которые на протяжении всей его жизни будут заставлять людей обращаться к нему по любым вопросам; которые заставят после ухода Георгия Александровича Товстоногова принять Большой драматический театр и на протяжении долгих лет быть не только ведущим артистом, художественным руководителем, но администратором, строителем, хозяином, постоянно думающим о судьбах коллег, защищающим их интересы, пекущимся о их благополучии…

Кирилл Лавров рвался добровольцем в армию. Подобно отцу, он тоже не мог в такое трудное, горькое для страны время отсиживаться в тылу. Все устремления были направлены на совершение подвига — только не вымышленного, как в детстве, а настоящего: Отечество было в опасности, сводки Совинформбюро приходилось часто слушать, сжав зубы. Он стал курсантом Астраханской авиационной школы. И здесь тоже выковывалась личность: необходимо было подробнейшим образом изучить

материально-технические характеристики самолетов, уметь собирать и разбирать отдельные узлы, постоянно проверять теоретические знания на учебном аэродроме. Чувствовать себя каждую минуту готовым к боевым вылетам, к фронту. Но школу он закончил в августе 1945 года — война уже завершилась, и Кирилл Лавров, награжденный знаком «Отличник ВВС», был направлен для дальнейшего прохождения службы на Дальний Восток, на остров Итуруп.

К этому времени он чувствовал себя уже заправским солдатом — специалистом, умелым технарем, и в сообществе таких же вчерашних курсантов ощущал себя уверенно и органично. Армейская дисциплина, привитая в Авиационной школе, стала сутью личности, ее неотъемлемой чертой.

Жизнь на Итурупе была суровой. На острове, зажатом между Охотским морем и Тихим океаном, просто некуда было ходить в увольнение. Зимой — снег, который заносил жилища по самую крышу, в остальные времена года — дикий, какой-то первобытный ветер, сбивавший с ног, кругом сопки, сопки, сопки… Однообразие и монотонность жизни, расписанной буквально по минутам, каменная усталость, валившая к ночи в холодную постель — такова была реальность острова Итуруп, от которой некуда было деться.

Впрочем, находилась отдушина. «То, что мы называем стертыми обесцвеченными словами „художественная самодеятельность“, становится своеобразной отдушиной в привычной напряженности армейских будней, — пишет Эмиль Яснец. — Может быть, Кирилл так и прошел бы мимо своего призвания, если бы не эта самая самодеятельность. Если бы однажды не затащили его товарищи с собой в театральный коллектив. И здесь произошла встреча».

Театральным коллективом руководил Семен Монахов. Когда-то он начинал в Камерном театре, у А. Я. Таирова, перепробовал несколько театральных профессий: плотника, костюмера, ассистента режиссера, даже актера. И был влюблен в театр, который знал изнутри и любил изнутри. Он много чем пытался заниматься в жизни, пересекая огромную страну в самых разных направлениях, но оказался «в нужное время в нужном месте» — на Итурупе он буквально влюбил всех участников самодеятельности в театральное дело. Все делали сами: сколачивали декорации из ящиков с продовольственного склада, разрисовывали бинты из медсанбата, учились накладывать грим, подбирали, а порой и сами шили костюмы, ставили свет… И вскоре Кирилл Лавров впервые вышел на подмостки в роли журналиста Боба Мэрфи в спектакле «Русский вопрос»

Константина Симонова. И — что-то сдвинулось в душе старшины, техника летной эскадрильи. Может быть, припомнились детство, первое посещение театра, работа отца и матери, детские игры с бутафорскими тарелочкой и куриной ножкой. А может быть, перед ним открылся мир кулис как удивительная возможность высказаться, решить что-то очень важное, необходимое.

Летом 1950 года Кирилл Лавров демобилизовался и приехал в Ленинград с надеждой начать новую, совершенно неизведанную, но манящую жизнь. В одном из интервью он вспоминал: «На мой любимый Невский я попал спустя годы, после того, как сошел с поезда на Московском вокзале, после эвакуации и семи лет службы в армии. До этого всю ночь не спал в ожидании встречи с любимым городом, его воздухом. На самом деле у Питера специфический запах: он пахнет морем, водорослями, дымом. Но для того, кто здесь родился, этот воздух самый лучший, и он не может долго без него обходиться — как рыба без воды. С Невского я сразу побежал в коммуналку, где прошло мое детство. В ней было шесть комнат, и соседи все время менялись. Особенно жалко было одну соседку, старенькую учительницу Татьяну Дмитриевну — ее в блокаду убили за карточки. Рядом с домом моего детства стоит церковь Иоанна Богослова. Здесь мои родители втихомолку венчались, а меня тайком крестили. 76 лет спустя, когда храм стали восстанавливать, настоятель пригласил меня и выдал свидетельство о крещении — спустя почти век…»

Вот такой была встреча с любимым городом после долгих лет разлуки, когда он видел во сне места своего детства, Неву, Фонтанку, ленинградское небо и ленинградские дожди… И, конечно, волнующей оказалась встреча с близкими — мамой, бабушкой, сестренкой Наташей, о которых он думал и тосковал на острове Итуруп.

Лавров решил показаться профессору Л. Ф. Макарьеву — известному педагогу, народному артисту РСФСР, режиссеру ленинградского ТЮЗа. «Меня не приняли в Театральный институт из-за отсутствия аттестата зрелости, — рассказывал в интервью Кирилл Юрьевич. — Леонид Федорович Макарьев… посоветовал пойти в вечернюю школу. Я попытался. Два или три дня занимался математикой, у меня поднялась температура, мне стало противно, я все бросил и понял, что в 25 лет уже не могу учиться в школе… А вторая причина, по которой ни отец, ни я не имели диплома о среднем и высшем образовании, — просто лень. Отец постоянно говорил, что это у нас в роду».

Первой причиной была, как мы уже говорили, невозможность

учиться в то время, когда надо было помогать семье, быть мужчиной — и эта причина была более чем уважительна, ну а ко второй надо отнестись со снисходительностью: тем, кто прошел суровую и нелегкую школу жизни, действительно, подчас совсем непросто сесть за школьную парту, и дело не столько в природной лени, сколько в том, что, ощутив себя мужчиной, кормильцем, ответственным за жизнь семьи, трудно вернуться в детство, которое было насильно отнято.

Леонид Федорович Макарьев при той знаменательной встрече бросил фразу: «Идите прямо на сцену, как ваш батюшка». Лавров эту фразу запомнил и со временем она стала казаться ему все более заманчивой и — главное! — приемлемой. Почему бы, действительно, не попытаться перешагнуть через препятствия и оказаться сразу там, где мечтаешь быть, на сцене? И тогда Кирилл Лавров отправился в Театр Ленинского комсомола. Но встреча с Товстоноговым, как уже говорилось, так и не состоялась — вряд ли Георгия Александровича могла привлечь идея взять в театр непрофессионального актера, даже и сына известного Юрия Сергеевича Лаврова. Кирилл Лавров прождал какое-то время на служебном входе, а потом ушел, как вспоминает Наталья Александровна, страшно ругаясь. Вероятно, судьба решила, что еще рано, еще не пришло время этой встречи, которая подарит Кириллу Лаврову высочайшую профессиональную школу и своего на всю жизнь режиссера, а Георгию Александровичу Товстоногову — умного, тонкого, замечательного артиста и верного друга…

Должны были пройти еще годы, чтобы это случилось…

Но Лавров был слишком молод, горяч и энергичен, чтобы просто сидеть и ждать своего часа. В это время в Ленинграде проходили гастроли Киевского академического русского драматического театра им. Леси Украинки. Конечно, первым делом Лавров решил посоветоваться с отцом. Юрий Сергеевич решительно выступил против: как мог, он отговаривал сына от актерской стези, хорошо зная, как зависит артист от множества обстоятельств, как причудлива актерская судьба, как резко может сломаться не только творческая, но и человеческая жизнь. Тем более, справедливо считал Юрий Сергеевич, у сына все благополучно складывается с военной карьерой — вот она, самая что ни на есть мужская профессия, чего еще желать? Да и особого таланта в Лаврове-младшем Лавров-старший не обнаруживал, искренне переживая, что сын вынужден будет всю жизнь бегать пятым стражником или, в лучшем случае, произносить: «Кушать подано».

Однако доводы отца Кирилла не убедили. Тайком он все-таки показался К. П. Хохлову «на предмет зачисления во

вспомогательный состав труппы», и — был принят. Что тут решило дело? — авторитет Юрия Сергеевича в Театре им. Леси Украинки и желание помочь его сыну пусть даже и против воли отца? Удивительное обаяние светлоглазого юноши с поистине завораживающей, подчиняющей себе улыбкой? Проблески таланта, замеченные прозорливым и опытным Константином Павловичем Хохловым? Неясно. Ясно только то, что Кирилл Юрьевич уехал вместе с гастролерами в Киев, а уже 15 сентября впервые вышел на сцену профессионального театра в спектакле «Женитьба Фигаро» в толпе крестьян в золотых кудрявых париках.

В этот день ему исполнилось 25 лет.

Я пытаюсь представить себе этот день: ослепительно-синее небо, уже начинает золотиться листва деревьев, сияют купола церквей, разбросанных по всему городу, широкий и величественный разлив Днепра, щедрое солнце, в лучах которого еще можно погреться. А в двух шагах от театра бурлит шумный Крещатик, главная улица украинской столицы.

Знаменитая лавочка у служебного входа в театр, где так любят сидеть с папиросой или просто так после репетиции и перед началом спектакля артисты (несколько лет назад это крыльцо театра с лавочкой было восстановлено замечательным театральным художником Давидом Боровским — только теперь это отгороженное, мемориальное пространство, а на скамейке запечатлены имена тех, кто любил сиживать на ней). Вот он подходит к крылечку, направляясь на первый в своей жизни спектакль, здоровается, ему отвечают, с улыбками поздравляют — в театре к Кириллу Лаврову отнеслись доброжелательно, несмотря на то, что держался он немного скованно, очень боялся, что его будут воспринимать лишь как сына выдающегося артиста. Об этом рассказал по моей просьбе киевской журналистке А. Подлужной замечательный артист Театра им. Леси Украинки Николай Николаевич Рушковский. Они с Лавровым пришли в театр почти одновременно и дружили до последних дней жизни Кирилла Юрьевича:

«Семейство Лавровых — замечательное семейство. Какое-то время оно существовало вопреки советской власти. Отец Юрия Сергеевича был — то ли настоятелем, то ли даже директором гимназии на Гороховой в Санкт-Петербурге, попечителем которой был Николай Александрович Романов. Он был махровым монархистом и не помню уж точно, в февральскую или октябрьскую, он уехал из Петербурга и закончил свою жизнь в Белграде.

Юрий Сергеевич, когда создавался Большой драматический

театр, поступил туда каким-то сотрудником, потом стал актером. Он очень дружил с Максимовым. В то время там был очень интересный круг замечательных людей — Юрьев, Горький, Блок — создатели театра. Он вращался в этой среде. Говорю со слов завлита Художественного театра Павла Александровича Маркова — Юрий Лавров был для Петербурга значительно крупнее, интереснее и любимее, чем, например, Романов, который был просто баловень судьбы в Александринском театре. Лавров был молодой артист, которого пригласили в Театр к Мейерхольду. Как-то он пришел на репетицию и сел тихонько в зале. Мейерхольд его обнаружил и сказал — выйди на сцену и спросил у всей труппы, которая была в зале: вы знаете, кто это такой? Молчание. — Тогда вы ничего не знаете! Но Лавров проработал у Мейерхольда год. Он снимался в кино, немного, но все же снимался, у „братьев Васильевых“. Лавров был из тех людей, которые не скрывали своего происхождения, но в то ужасное время остались живы.

Его сын Кирилл, когда кончилась война, хотел пойти в артисты. И мама была артисткой и отец — одна дорога, казалось бы. Но Юрий Сергеевич ни в коем случае сына не пускал в театр. И Кирилл сам поговорил с Константином Павловичем Хохловым и тот взял его в Театр им. Леси Украинки. Он прослужил в нашем театре пять лет, с 1949 по 1954 год и любил повторять, что это замечательный театр. Ушел из Русской драмы Кирилл потому, что Хохлов ушел из театра. Тогда многие артисты высокого положения уверяли, „если уйдет Хохлов — и я уйду“. Никто не ушел. Режиссера Соколова, правда, уволили. А Кира с женой Валей сели на свой несчастный „москвич“ и поехали в Ленинград.

В нашем театре Кирилл Лавров в первый год сыграл: „Живой труп“ — половой, „Хождение по мукам“ — массовка, „Наш современник“ — человек с конем, еще всякие маленькие рольки. Потом, уже в „Директоре“ — эпизод. А в „Рассвете над Москвой“ — довольно приличная роль — Игоря Ветрова, он был там партнером Мальвины Швидлер. Во „Врагах“ в 1951 году он играл Грекова, в 1952 году — Сильвио — в „Слуге двух господ“. Потом „Маскарад“, „Новые времена“, в „Весне в Москве“ играл потрясающе Соловья вместе с Черновым и Дмитрюком. Потом были такие роли проходящие. В „Ромео и Джульетте“ — массовка, в „Давным-давно“ — гусар Ржищев. И блестяще играл Алексея в первой пьесе Розова „В добрый час“, которая шла в нашем театре очень хорошо. Это уже было по-настоящему, это было из того, что можно предъявлять. Вот в таких ролях Кирилл формировался как актер.

Он был очень близок с Константином Павловичем Хохловым,

это была и творческая, и человеческая дружба, до последнего мгновения он был с ним, когда тот умирал. И после он понимал — жизни ему в БДТ не будет, и хотел уезжать в армейский театр в Германию. Георгий Товстоногов пригласил его, выслушал его соображения, доводы и попросил — давайте отложим этот разговор на год, через год вы решите, уходить или нет. И тут пошли спектакли, и Кирилл вдруг стал настолько актером Товстоногова, как никто! Он проработал с Товстоноговым 33 года, и это была ни с чем не сравнимая школа. Когда Георгия Александровича спрашивали, кого вы готовите себе на смену, он всегда отвечал — никого. Но его сестра сказала, что он хотел, чтобы театр потом возглавил Лавров. И общим голосованием худсовета Кирилл был приговорен к этому. Он поставил условие, чтобы и труппа голосовала. Он тянул эту лямку много лет, знаю, что для него это всегда было нагрузкой, моральной в первую очередь.

Кирилл — человек советской эпохи. Будучи депутатом Верховного Совета, он отыскал могилу своего деда в Белграде и даже нашел его портрет, он был свернут в трубочку и пришлось реставрировать. Он работал председателем культурной комиссии Верховного Совета, очень много делал для искусства на этом посту. Кирилл был хорошим товарищем, не хочу употреблять слово — мужик, в нем немного другой подтекст, он был настоящим человеком, настоящим другом и честным работником. Честным во всем. Он был артистом не для эффекта. Я, к сожалению, не видел некоторых его важных ролей. Мне рассказывали, как он совершенно замечательно играет в „Четвертом“, восторженно говорили, какой он Молчалин в „Горе от ума“.

Помню, как он сомневался, идти или не идти сниматься в фильме „Мастер и Маргарита“. Он там такой товстоноговский по ощущению, наполненный по-настоящему, он не играет, а живет. Это самое главное, то, чем Кирилл, „не имея театральной школы“, обладал. И это дало возможность ему создать галерею образов, оставшихся в памяти зрителей».

Так что же это был за театр, в который так счастливо попал Кирилл Лавров?

В те годы (как, впрочем, и сегодня) Киевский русский драматический театр им. Леси Украинки обладал прочной и доброй репутацией. За два года до ленинградских гастролей театр побывал на гастролях в Москве, где выступал на сцене МХАТа (а надо отметить, что никогда до того момента сцена МХАТа не предоставлялась гастролерам) с серьезным и очень

интересным репертуаром, в котором были пьесы А. Н. Островского и А. С. Грибоедова, Л. Н. Толстого и А. М. Горького, И. А. Гончарова и Леси Украинки. Кроме того, в репертуарной афише были имена советских драматургов — А. Крона, Л. Леонова, К. Паустовского, К. Симонова, А. Штейна, а также европейская классика — К. Гольдони, П. Бомарше, Б. Шоу. Далеко не каждый советский театр мог похвастаться подобной афишей — разнообразной и богатой.

Широко известна была и труппа театра, в которой играли такие признанные мастера, как М. Ф. Романов, Ю. С. Лавров, В. Н. Халатов и многие другие. Театр отличался не только столичным уровнем, но и высокой культурой, в чем немалая заслуга принадлежала художественному руководителю, Константину Павловичу Хохлову.

О Хохлове Эмиль Яснец пишет: он «создал вокруг себя атмосферу высокой требовательности. Ученик Ленского, он провел свою актерскую юность в стенах МХТ под непосредственным воздействием Станиславского и Немировича-Данченко и впитал все лучшее, что мог дать ему один из прославленных русских театров предреволюционной поры. В собственной режиссерской практике Хохлов принес щедрую дань театральным экспериментам двадцатых годов… Но искусы так и остались искусами, а дорога — дорогой. Истинным в нем оказались заветы мхатовских учителей — поиск глубокой жизненной правды через органику сценического поведения актера, подробная психологическая „стенограмма“ поступков героев. Центр режиссерской работы Хохлова над спектаклем, главный проводник его замысла — актер! Свидетельство тому и лучшие работы режиссера — „Каменный властелин“ (три редакции по пьесе Леси Украинки), „Нашествие“ Л. Леонова, „Простые сердца“ К. Паустовского, — и его любовь к педагогической работе (параллельно с работой в театре он постоянно преподавал в театральных вузах), и, наконец, тот факт, что, возглавив в 1938 году Киевский театр, он сумел за прерванное войной десятилетие собрать и вырастить сильный актерский коллектив… В нем сразу и безошибочно угадывался театральный деятель, человек культурной традиции, в высшей степени интеллигент».

Очень важно, что юный Кирилл Лавров попал именно в этот коллектив и именно к этому человеку — художественному руководителю, хозяину театра, талантливому режиссеру, педагогу по призванию; много позже Лавров вспоминал о нем: «Главный режиссер, Константин Павлович Хохлов, который в свое время работал со Станиславским, дал мне такое образование, какое ни

один институт не даст!» Одновременно с Лавровым в театр пришла целая группа молодых выпускников Школы-студии МХАТ (к ним принадлежал и Николай Николаевич Рушковский) и Киевского театрального института им. И. В. Карпенко-Карого. Новобранцы были честолюбивы, полны радужных надежд, молоды, одарены. И вот в эту компанию попал непрофессиональный артист Кирилл Лавров, сын выдающегося мастера Ю. С. Лаврова, о котором критик А. Гозенпуд писал: он «обжигал и обжигает своей нервной, бурной и, да будет позволено сказать, колючей энергией. Ю. С. Лавров мог добиваться поразительного успеха и в ролях, подобных Абрезкову (это исполнение идеально отвечает образу Толстого), и в ролях острохарактерных и трагедийных».

Конечно, Кирилла Лаврова не могло не сковывать присутствие отца на тех же подмостках — артиста, которого в Киеве очень любили, на которого ходили, работы которого увлеченно обсуждали…

В интервью киевскому театральному критику и журналисту Алле Подлужной Кирилл Лавров рассказывал, что как о моменте незабываемого счастья вспоминает о бессловесной роли полового в «Живом трупе», где он был на сцене рядом с великим Михаилом Романовым. Этот артист стал одним из сильнейших актерских впечатлений Лаврова на всю жизнь. В Киеве он познакомился с творчеством таких выдающихся мастеров, как Г. Юра, А. Бучма, М. Крушельницкий, Н. Ужвий. Пристальное наблюдение за ними, за их работой над созданием роли стало для молодого артиста подлинным мастер-классом.

Важно еще и то, что этот город не был для него чужим, незнакомым. До войны Ольга Ивановна неоднократно отправляла сына на каникулы к отцу и, конечно, Кирилл Юрьевич не мог не влюбиться в удивительный Киев с его густой зеленью, бульварами, широким Днепром, неторопливо перекатывающим свои воды, со всеми его небольшими, уютными площадями, с бегущими вверх и вниз улицами. Киев был по-южному щедрым, открытым, но и глубоко интеллигентным, культурным городом. Жить здесь было хорошо.

Но конечно же грызла тоска по родному Ленинграду — совсем иному, куда более сдержанному, закрытому, с иным ритмом жизни, с другой аурой. И — тоска по матери. Особенно, наверное, в тот день, 15 сентября, когда Кириллу Лаврову исполнилось 25 лет…

«Близкое соседство» с отцом, с одной стороны, мешало честолюбивым мечтам о собственной актерской славе, с другой же — невероятно помогало, потому что, пристально всматриваясь

в то, что и как делает на сцене Юрий Сергеевич, Кирилл Лавров приобретал отсутствующую у него профессиональную школу. И вот, спустя два года, в 1952-м, в Театре им. Леси Украинки состоялась премьера спектакля «Новые времена» Георгия Мдивани, где Лавровы сыграли отца и сына Агафоновых. По свидетельству очевидцев, Кирилл Юрьевич так остро чувствовал ответственность, играя вместе с Юрием Сергеевичем, так отчаянно старался, что нещадно пережимал — и только его обезоруживающая улыбка и юное обаяние спасли положение. О Лаврове-младшем Киев заговорил доброжелательно да и в театре посмотрели на молодого актера немного иначе, осознав, что он уже готов к ролям не только эпизодическим. До этого момента он проходил достаточно суровую школу Константина Павловича Хохлова — почти весь первый год был занят в массовых сценах и только к концу первого — началу второго года получил две небольшие роли в постановках Хохлова: Курицына в спектакле «Директор» С. Алешина и рабочего Грекова в горьковских «Врагах».

Фактически с этого момента и началась актерская карьера Кирилла Юрьевича Лаврова.

Но в Киеве она оказалась недолгой по нескольким вполне объективным причинам. Во-первых, свои большие роли — Сильвио в «Слуге двух господ» К. Гольдони, Сандро в «Стрекозе» Н. Бараташвили, Тучкова в «Годах странствий» А. Арбузова, Алексея в спектакле «В добрый час» В. Розова, сыгранные в 1952–1954 годах, Лавров делал не с К. П. Хохловым, а с другими режиссерами. Его уже перевели в основной состав, повысили оклад, но у молодого артиста все чаще возникало ощущение, что он перестал профессионально расти — роли следовали одна задругой, но в основных чертах они повторяли друг друга. Не было рядом сурового и справедливого учителя и советчика Хохлова.

Во-вторых (и, может быть, это было самым главным), резко изменилась атмосфера в театре. Между главным режиссером и директором начались трения. Директор решил почему-то, что самой главной фигурой является именно он, что только ему ведом тот путь, по которому должен следовать театр. Ситуация, печально известная еще с дореволюционных времен, с дорежиссерского театра, горестная и погубившая немало коллективов (она и сегодня процветает в российском театральном искусстве!), которая приводит, как правило, к тому, что в труппе зарождаются и укрепляются самые низменные инстинкты: интриги, доносительство, беспринципность… Казавшийся таким монолитным, таким мощным коллектив Театра им. Леси

Украинки раскололся, не выдержав распри между руководителями. В 1954 году Константин Павлович Хохлов принял очень трудное, поистине драматическое для него решение покинуть театр, которому он отдал значительную часть жизни, создав уникальный актерский ансамбль, известный всей стране…

Юрий Сергеевич Лавров писал в своих «Воспоминаниях»: «Шестнадцать лет своей творческой жизни отдал Константин Павлович Русскому драматическому театру имени Леси Украинки, но было бы неправильным считать, что в театре в этот период все шло гладко… Были срывы, неудачи и даже провалы, но атмосфера, благодаря присутствию Хохлова, всегда была творческой. Конечно, Константина Павловича окружали не только друзья и единомышленники. Отчасти в этом повинен был он сам, доверяя людям, недостойным доверия и злоупотреблявшим им. В результате случилось то, что нередко случается в нашей среде. Противники Хохлова, а среди них оказались и те, кто считал себя несправедливо обойденными в репертуаре, сплотились, и Константин Павлович ушел из театра, которому отдал столько сил и который поднял до уровня одного из лучших в стране. Вспоминать об этом больно…»

Хохлов принял приглашение возглавить ленинградский Большой драматический театр им. М. Горького, где выходил на сцену молодым актером.

БДТ того времени, за два года до прихода сюда Георгия Александровича Товстоногова, влачил довольно жалкое существование: режиссура была случайной, никакой определенной программы театр не имел, труппа оказалась мало того что растренированной, но достаточно многочисленной, а на сцену выходила лишь небольшая горстка премьеров. Вроде бы при подобном образе сложившейся ситуации нового режиссера должны были принять с распростертыми объятиями! — но этого не случилось, Константина Павловича встретили настороженно. Да и его настроение радужным отнюдь не было. В своей книге Эмиль Яснец приводит несколько фрагментов из писем Хохлова в Киев, датированных 1955 годом:

«Вот вчера было такое событие: премьера „Смерти Пазухина“. Спектакль делал не я, но мне пришлось принять участие в его выпуске. Прошел он как будто хорошо и имел положительный успех. Но я пришел в бешенство от П., который играл главную роль. Он, видите ли, актер „мочаловского начала“ и несется по воле своего дикого и необузданного темперамента. И вот вчера он забыл все наработанное и слаженное им совместно с режиссером и делал какие-то неожиданности, нелогичности, глупости и просто пошлости. Что называется, разыгрался! А главное,

передавал изумительный, своеобразный и ярчайший текст Щедрина своими корявыми словами! А публика смеялась и аплодировала. Я, конечно, взбесился, и меня еще обвинили в чрезмерной требовательности».

«Представьте себе, я все чаще и чаще вспоминаю Киев все в более радужном свете. Виною тому в первую очередь обстоятельства моей работы в здешнем театре. Прямо скажу, положение очень трудное со всех точек зрения. Я не могу пожаловаться на отношение ко мне со стороны труппы и со стороны высшего руководства, но между нами никак не может установиться близкий, дружеский и хотя бы товарищеский контакт».

«Если говорить правду, то в театре накопилось куда больше восемнадцати человек никуда и ни на что не годных актеров и актрис».

Через год в эти стены придет Георгий Александрович Товстоногов, молодой, честолюбивый и энергичный режиссер, твердо знающий, какой театр ему нужен. Справедливо, хотя и жестоко он решит проблему с непомерно разросшейся труппой, и начнется восхождение Большого драматического театра к невероятным вершинам. А у Константина Павловича Хохлова приближался 70-летний юбилей, ему было уже не по силам вступать в кровопролитные битвы. Да и жить ему оставалось совсем недолго…

Но вернемся в Киев. Что же происходило в Театре им. Леси Украинки после отъезда Константина Павловича Хохлова в Ленинград?

Посеянные конфликты продолжали давать свои всходы. Закулисная атмосфера стала другой, все чаще начали проявляться каботинство, интриги, неприязнь. Кирилл Лавров был молод, а в молодости такие вещи воспринимаются более остро, тем более что он ощущал свою гражданскую ответственность за все, происходящее в этих стенах, — он был секретарем комсомольской организации театра, потом членом партийного бюро. Лавров вступил в партию 9 мая 1945 года на волне невероятного энтузиазма и искренней веры в партию, в победившую страну, в ее идеалы. И это чувство жило в нем довольно долго, вызывая непримиримость к циничному и карьеристскому отношению к жизни.

Законы театра вступили для него сначала в противоречие, а затем и в конфликт с законами армейского воспитания и подобного отношения к партии и ее политике — Лавров становился неуступчивым, порой резким и прямолинейным. А

может быть, не только в армейской закваске было дело, но и в чертах характера, унаследованных от отца?..

Кирилл Юрьевич подробно рассказал в интервью Елене Горфункель о своем конфликте с директором театра: «Знаете такую актрису Веру Улик? Мы вместе начинали. Она закончила Киевский театральный институт и поступила в наш театр на год позже меня. Она попросила меня дать ей рекомендацию в партию. Я дал. А Гонтарь, директор, вызвал меня и сказал: „Ты что, не знаешь, что она еврейка?“ — „Знаю“. — „Ты что, не знаешь политики нашей партии?“

А я был тогда кретин полнейший. Говорю: „Какой политики? Меня в детстве воспитывали, что партия — это интернациональное образование“.

У Гонтаря была манера выразительно показывать пальцем вверх, на потолок: „Там сейчас существует определенная политика“. — „Виктор Петрович, вы понимаете, что говорите?“ — „А что, ты пойдешь жаловаться? Я скажу, что ничего подобного не говорил. Поверят мне, а не тебе“.

Я выскочил из кабинета, хлопнул дверью и побежал в райком партии. Написал заявление, изложил все, как было, и закончил: „Я с этим человеком работать не могу“.

Началась очень смешная одиссея. Меня каждую неделю вызывали и уговаривали, чтобы я взял заявление обратно. В конце концов, вызывает меня секретарь ЦК компартии Украины по идеологии — огромный кабинет, в нем сидит маленький, едва видный человек: „Витаю вас! Сидайте!“ Минут двадцать говорили о чем угодно, только не о сути дела. Потом он спрашивает: „У вас машина есть?“ — „Нет“. — „Отправьте Кирилла Юрьевича в театр на машине“. Я вышел от него, на этом все закончилось. Видимо, он дал команду: да пошлите вы его к такой-то матери!»

Виктор Петрович Гонтарь был зятем Н. С. Хрущева и чувствовал себя защищенным со всех сторон, но существовало написанное Лавровым заявлением, а чиновники хорошо знают правило: «Что написано пером, того не вырубишь топором», — реагировать было необходимо. Директора пожурили, Веру Улик в партию приняли — тем все и закончилось…

Из Театра им. Леси Украинки она со временем ушла и в конце концов после долгих актерских скитаний оказалась в Москве, в театре «У Никитских ворот». Здесь, у Марка Розовского она сыграла целый ряд блистательных ролей, из которых едва ли не больше других помнятся ее работы в спектаклях «Жизнь и судьба» по Вас. Гроссману и «Спокойной ночи, мама!» Н. Марши.

Почему я так подробно процитировала этот эпизод? Потому что он чрезвычайно важен для всей последующей — до самого

конца — жизни Кирилла Лаврова. В те крутые времена подобный конфликт мог навсегда сломать карьеру — и Лавров это хорошо понимал. Казалось бы, райком партии исправил ошибку директора — ну и успокойся, все наладилось! Нет, зло, несправедливость должны быть наказаны; он был убежден в этом, как Дон Кихот, как рыцарь Ланцелот из сказки Евгения Шварца о Драконе. И не будь вот этой черты в Лаврове-человеке, вряд ли настолько живыми и убедительными были бы его герои, в которых несправедливость, неправедность, людская подлость и низость вызывали ярость неприятия и заставляли бросаться в битву за идеалы, за все то, что было воспитано семьей, школой, армией…

Позже он ответит на вопрос Елены Горфункель: «Вы поняли тогда, что имеет смысл бороться за правду?» — «Я всегда старался это делать. Клянусь, никакого стремления куда-то пробраться у меня не было. В театре меня избрали в партбюро (речь идет уже о БДТ. — *Н. С.)*. Потом выдвинули депутатом райсовета. Старался сделать как можно больше, помочь кому-то, а у людей все одно и то же: квартиры, жилье… Потом у Товстоногова кончался срок в Верховном Совете, а по разнорядке был нужен кто-то из творческой интеллигенции. Выбор пал на меня».

Он действительно всю жизнь был в каком-то смысле заложником собственного характера — нетерпимого к любой несправедливости, прямого, честного, и всю жизнь готов был служить людям…

Это — огромная тема жизни Кирилла Юрьевича Лаврова, важная и в чем-то глубоко драматическая. Как справедливо и образно написала в статье после ухода Лаврова Марина Дмитревская: «Кирилл Юрьевич был человеком кристальной порядочности. Но кристалл — это что-то не только прозрачное, кристалл — это еще что-то твердое. Лавров был человеком твердым. Верным. Умел молчать. Умел хранить тайну. Умел дать по морде. Умел презирать. Умел вмешаться и отстоять».

Если бы после этого случая окончательно испортились отношения Кирилла Лаврова только с директором, решительно ничего странного в том бы не было. Но многие актеры осудили своего молодого коллегу: зачем вынес сор из избы? Зачем полез сражаться с ветряными мельницами? Атмосфера в театре день ото дня становилась все хуже. Но деваться было некуда: Кирилл Юрьевич к тому времени был женат на талантливой артистке Валентине Николаевой, пришедшей в театр почти одновременно с ним, выпускнице Школы-студии МХАТ, ученицы С. Блинникова. У

них только что родился первенец — сын Сергей, названный в честь деда, Сергея Васильевича, о судьбе которого в ту пору не знали еще ни Юрий Сергеевич, ни Кирилл Юрьевич.

Валентина Александровна Николаева была женщиной мудрой, тонкой, умевшей спокойно и с большим достоинством воспринимать гримасы судьбы. Эта талантливая актриса чрезвычайно ярко заявила о себе в первых же спектаклях Театра им. Леси Украинки, а потом и в спектаклях Г. А. Товстоногова в БДТ (Сергей Юрский вспоминает в своей книге о том, как они партнерствовали в «Синьоре Марио…» Альдо Николаи: «Публике нравилась необычность формы. И еще нравилась непривычная тогда „заграничность“ имен, костюмов, гримов. Нравились актеры. И еще нравился — тут уж придется похвастаться — еще нравился большой рок-н-ролл, который плясали мы с Валей Николаевой. Ах, какие распущенные дети были у синьора Марио — они не хотели учиться, они не хотели трудиться, они хотели иметь много денег и целый день танцевать рок-н-ролл»).

Валентина Александровна была совсем другим человеком, чем ее муж, — и по происхождению, и по природе своей. Корни ее были в деревне Скоморохово (второе название — Паны) под Переславлем-Залесским. Здесь столетиями жили ее предки и по отцовской, и по материнской линии. Дед и бабушка были людьми зажиточными — у деда была лавка в Апраксином Дворе в Петербурге, и на зиму семья перебиралась из деревни в Питер. Бабушка Елизавета Артемьевна не только занималась воспитанием детей, но была не чужда и тем развлечениям, что были приняты в ее кругу — театр, цирк, концерты, званые вечера.

Дед Валентины Александровны много занимался благотворительностью — построил в родной деревне часовню, давал деньги на разного рода мероприятия в пользу бедняков, а после революции, не дожидаясь коллективизации, семья уехала в Петроград. Сын к тому времени уже женился, и они с женой отправились в Москву. Отец Валентины Александровны, Александр Андреевич, работал на авиационном заводе — был очень уважаемым человеком, стахановцем, за свой труд награждался путевками в санатории, и жена отчаянно ревновала, когда он уезжал отдыхать…

Жили они на Пресне. Валентина училась на «отлично», радовала родителей своими успехами, была веселой, красивой, с очень необычной внешностью девушкой. И еще была наблюдательной и склонной к анализу и обобщениям — позже, спустя много десятилетий, она будет рассказывать своей дочери Марии о том, как на ее глазах убивали деревню. С раннего детства памятный мир, где годовой круг свершался красиво,

логично и гармонично, трещал по всем швам. Война, которую Валентина с матерью, Ольгой Николаевной, провели в Скоморохове, добила ощущение той счастливой жизни, что девочка помнила и глубоко любила с ранних лет. Ольга Николаевна, обладавшая артистической жилкой, стала коробейницей: она ездила в Москву, покупала какие-то колечки, ленточки, бусы, нитки и отправлялась по близким деревням с песнями, шутками и прибаутками менять свои товары на то, что было необходимо для выживания.

Это было для Валентины неким естественным продолжением того, прежнего, навсегда ушедшего деревенского бытия…

Но вернемся в Киев 1950-х годов, где молодая семья мучительно переживает изменившуюся почти до неузнаваемости жизнь в Театре им. Леси Украинки и должна решиться на непростой выбор. «У меня в Киеве все мосты были сожжены», — скажет Кирилл Юрьевич, вспоминая о конфликте с директором театра. И сожжены они были не только потому, что его «опрометчивый» поступок мог вызвать со стороны директора месть в виде отсутствия новых ролей, «зажима» дальнейшей карьеры молодых артистов (Николаева как жена, разумеется, тоже должна была отвечать за горячность своего мужа!). Дело было в другом — чисто психологически Кирилл Лавров ощутил невозможность творчески расти и работать здесь. Да, рядом был Юрий Сергеевич, блистательный артист, у которого можно было еще многому научиться, были другие признанные мастера сцены, но ушла теплота отношений с значительной частью коллег, а это очень усложняло существование в театре.

Надо было уходить из театра, но куда? Ощущение творческой исчерпанности в этих стенах, отсутствие интересных режиссеров, обострившиеся отношения в труппе — все это вызывало горестные мысли о том, что понятие Театра-Дома ушло, растаяло, подобно снежному сугробу по весне. Но у Лаврова была ответственность за семью — он не мог повернуться и уйти «в никуда», что, несомненно, сделал бы, будь он один.

И в это самое время пришло приглашение из Ленинграда — Константин Павлович Хохлов предлагал Лаврову и Николаевой вступить в труппу БДТ. Вряд ли это было случайным совпадением. Постоянно поддерживая связь с Киевом, Хохлов наверняка прознал, как непросто складывается судьба молодого человека, которого он взял во время ленинградских гастролей во вспомогательный состав театра и сумел вырастить из него перспективного актера. Высоко ценил он и талант Валентины Николаевой и для нее у него уже была заготовлена роль…

Уйти из театра да не куда-нибудь, а к Хохлову, в которого он верил, как в Господа Бога, продолжать учиться у него жадно и неустанно, играть на сцене, на которой выступал когда-то отец, даже если снова придется начинать с массовых сцен и эпизодов, вернуться в родной Ленинград, где мама и дом, где память о детстве оживает в скрещении прямых, словно стрелы, улиц, в водах рек и каналов, в широком разливе Невы — что могло быть в тот момент для Кирилла Лаврова прекраснее?! И летом 1955 года молодая семья отправилась в Ленинград.

Отныне их домом стал Большой драматический театр им. М. Горького, причем в самом что ни на есть прямом смысле этого слова, потому что поселились поначалу Лавровы в одном из флигелей театра, где размещались актерские квартиры. Величественное зеленое здание с белыми колоннами, буквально в нескольких шагах струит свои воды Фонтанка… Теперь это — их пристанище, до самого конца.

Глава вторая ЛЕНИНГРАД

Первой ролью Кирилла Лаврова на подмостках Большого драматического театра стал Викентьев в гончаровском «Обрыве». Спектакль, поставленный Натальей Рашевской в 1955 году, был оценен критиками и зрителями. Вполне вероятно, что режиссеру рекомендовал Лаврова на эту роль К. П. Хохлов — не мог же он вызвать артиста из Киева просто так, не имея в виду какую-то конкретную работу. Роль была незамысловатой: обаятельный, веселый, изобретательный на шутки и розыгрыши юноша, влюбленный в Марфиньку и переживающий в имении Малиновка, под крылом бабушки Татьяны Марковны, свои счастливые, ничем не омраченные часы. Пожалуй, единственная радость от этой работы могла заключаться в том, что это была русская классика — превосходный язык, живой образ, никакой ходульности и идеологических «подкладок». Кроме того, Викентьев был задуман серьезным и интересным режиссером Натальей Сергеевной Рашевской и воплощен молодым и недостаточно еще опытным артистом как герой мужающий, переходящий от светлой и беззаботной юности к взрослости, к которой вела его любовь к девочке-подростку Марфиньке…

Но и немалая радость была от встречи с замечательными, уже опытными и известными в городе партнерами, с некоторыми из которых Лавров проведет в Большом драматическом всю жизнь: Людмилой Макаровой, Владиславом Стржельчиком, Ефимом Копеляном, Ниной Ольхиной…

Наталья Александровна Латышева рассказывала мне, что на Невском в витрине книжного магазина были выставлены фотографии артистов и среди них была фотография Кирилла Юрьевича в роли Викентьева. Эта фотография была предметом гордости бабушки, которая несколько раз в сопровождении Натальи Александровны ездила смотреть на нее…

А вскоре случилась беда — 1 января 1956 года умер Константин Павлович Хохлов, и до февраля театр пребывал в растерянности и смуте. Честно говоря, это давно уже не был процветающий театр — режиссеры сменяли друг друга с поражающей скоростью. К этому калейдоскопу актеры давно привыкли, тем более что среди них был признанный фактический лидер — очень талантливый, но и чрезмерно властный премьер Виталий Полицеймако. Это о нем писал в цитированном письме Константин Павлович Хохлов — зрители обожали артиста, его влияние в театральном мире и, в частности, в Большом драматическом театре, трудно было переоценить, а потому

Полицеймако ощущал себя хозяином этого пространства: если режиссер не приходился ко двору и его надо было «выкурить» из театра, Полицеймако подавал некий незаметный знак и несчастного «съедали». Не зря ведь в своей тронной речи Георгий Александрович Товстоногов произнес фразу, которую по сей день вспоминают во многих российских театрах: «Я несъедобен!»

Он произнес ее именно в феврале 1956 года, когда переступил порог БДТ, до того долго отказываясь принять новое назначение, потому что не верил, что можно возродить этот театр, где, по его словам, «средний возраст труппы пятьдесят один — пятьдесят два года, где шестьдесят процентов актерского состава, находясь все время в простое, разучились владеть профессией и попросту разложились как актеры, где в зале пятнадцать-двадцать зрителей…». Это было правдой — горькой, трудной, но правдой: некогда прославленный коллектив совершенно «размагнитился», на сцену выходили несколько известных артистов, остальные находились в постоянном ожидании работы, а потому характеры их отнюдь не становились мягче и лучше, а зрители все убывали и убывали…

Весной 1956 года в журнале «Театр» (самом авторитетном и серьезном в ту пору) вышла статья, в которой говорилось: «Большой драматический театр катастрофически теряет зрителя… За последние пять-шесть лет театр не поставил ни одного спектакля, который стал бы событием в театральной жизни города. Из года в год репертуарные планы Большого драматического становились все более серыми и неинтересными, да и они не выполнялись». Администрация театра обращалась даже «в автобусное управление исполкома с просьбой внести некоторые изменения в маршруты и остановки машин, дабы улучшить достигаемость театра зрителем».

Дина Морисовна Шварц, легендарный завлит Г. А. Товстоногова, вспоминала, что в каком-то городском капустнике показывали солдат, посаженных на гауптвахту. Их обещали освободить и отправить на спектакль в БДТ — перспектива посещения спектакля этого театра приводила бедных солдат в такой ужас, что они снова просились «на губу»…

Приход Товстоногова в театр должен был бы вызвать невероятный подъем настроения в труппе — ведь пришел режиссер, очень хорошо известный Ленинграду своими постановками в Театре им. Ленинского комсомола, постановкой «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского в Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина; режиссер, полный энергии, творческих сил, замыслов, лауреат двух премий; режиссер, которого с полным основанием считали одним из ведущих

мастеров страны. Может быть, какая-то часть труппы и восприняла приход Товстоногова с хорошо скрытым энтузиазмом, но в основном актеры были настроены настороженно, а некоторые почти враждебно.

И, как оказалось, предчувствие не обмануло — первым шагом нового главного режиссера стало сокращение труппы. Было уволено 38 человек! Случай беспрецедентный… В книге «О профессии режиссера» Георгий Александрович Товстоногов писал: «Поскольку положение было доведено до крайности, нам удалось провести реформу, подобную которой давно не знал советский театр. В течение одного сезона было освобождено 38 человек, то есть почти половина труппы. Пришло пополнение. Из прежнего состава театра осталось 20 процентов, остальные влились в труппу заново».

Разумеется, это было жестоко. Но — необходимо. Иначе невозможно было строить новый театр на месте руин, оставшихся к тому времени от Большого драматического. А Товстоногов собирался строить именно новый театр — с четко выверенной программой, с интереснейшей афишей, с ансамблем, состоящим из крупных индивидуальностей.

Но в первые месяцы в театре царили «разброд и шатание» — атмосфера была накаленной, нервной, она никак не могла понравиться Кириллу Лаврову, не очень хорошо еще знавшему своих коллег: он не мог понять главного для себя — что справедливо, а что не справедливо, и потому ситуация складывалась для него мучительно. Интриги сами по себе были ему противны, от них он и сбежал из Киева, но он совсем не знал Георгия Александровича Товстоногова, не предполагал, чего ждать от него. А может быть, то давнее несостоявшееся свидание с режиссером, когда Лавров хотел поступить в возглавляемый им Театр им. Ленинского комсомола, отбрасывало тень уже на первое личное знакомство с Георгием Александровичем, кто знает?

Во всяком случае, Кирилл Лавров решил, что из этого театра ему необходимо уйти. Он тяжело переживал смерть Константина Павловича Хохлова, пригласившего его в БДТ, и задумал начать все сначала, с чистого листа. Но это было совсем непросто — ведь у Лаврова была семья, за которую он нес ответственность.

Была, наверное, у Кирилла Юрьевича надежда (хотя и довольно призрачная), связанная с кино. Уже в 1955 году он снялся у режиссера Я. Базеляна на Киевской студии в эпизоде фильма «Пути и судьбы», затем последовали работы у И. Фрэза в «Ваське Трубачеве и его товарищах» на студии им. М. Горького и у А. Граника в «Максиме Перепелице» на киностудии

«Ленфильм». Конечно, это были лишь эпизоды, но в «Максиме Перепелице» у его персонажа уже было название — фотокорреспондент и несколько реплик. Разумеется, делать на кино ставку было бы опрометчиво, но все же, все же…

К слову сказать, в «Воспоминаниях» Юрия Сергеевича Лаврова есть упоминание: «В фильме „Третья молодость“ „дебютировал“ Кирилл Лавров, которого во время съемки свадьбы какая-то женщина держала на руках. Возможно, сын и не подозревает, что его кинокарьера началась вместе с моей, весной — летом 1928 года, и вспомни мы об этом раньше, могли бы весной 1978 года отпраздновать своеобразный пятидесятилетний юбилей нашей совместной работы в кино!»

Кстати, говоря о кино, нельзя не припомнить почти анекдотический случай: в 1958 году на экраны вышел фильм «Андрейка», где Лавров сыграл агента Временного правительства прапорщика Звонкова, покушавшегося на убийство Ленина. По сценарию, чтобы Звонков не перепутал, в кого ему надлежит стрелять, ему была дана фотография Владимира Ильича. И вот когда Кирилл Лавров появился на съемочной площадке с фотографией в руках, режиссер Н. Лебедев замер: так похож был Кирилл Юрьевич на Ленина. «Боюсь накаркать, — сказал тогда Лебедев, — но чую: играть Ленина — твоя судьба!»

Как выяснилось спустя годы, он не ошибся…

Кирилл Лавров после съемок в нескольких фильмах понял закон кинопроизводства: нужным становится тот, кто пусть в самой маленькой роли, но сумел привлечь внимание режиссеров и публики, а для этого необходимо было регулярно «мелькать» на киноэкране. Его же обаяние было настолько велико, что даже в эпизоде Лавров запоминался. Но посвящать себя только кинематографу он не хотел, театр не отпускал от себя, тянул, словно магнит… Надо было что-то решать.

И снова судьба пришла на помощь — неожиданно позвонил Николай Павлович Акимов и пригласил Кирилла Лаврова в Театр комедии, который он возглавлял. Акимов говорил, что сразу задействует Лаврова в репертуаре, что скоро приступает к репетициям новой пьесы, где для Кирилла Юрьевича есть неплохая роль…

Лавров согласился — может быть, Николай Павлович Акимов очаровал молодого артиста, как умел это всегда и со всеми; может быть, соблазнила возможность интересной работы с крупным режиссером; может быть, наконец, программа Театра комедии больше отвечала интересам Лаврова, чем заявленная Товстоноговым программа БДТ с ориентацией на высокие жанры — романтическую трагедию и героическую комедию, в которых

молодой артист не чувствовал себя ни уверенным, ни заинтересованным… Так или иначе, он дал согласие Акимову и явился к Товстоногову с заявлением об уходе.

В книге Эмиля Яснеца читаем диалог, записанный со слов Кирилла Юрьевича: «Товстоногов внимательно разглядывал актера.

— Вы знаете, у меня есть одно правило: я никого не удерживаю. Тем более сейчас. — Он помолчал и шутливо добавил: — Вы своим заявлением облегчаете мне задачу на одну единицу. — И еще помолчав, неожиданно спросил: — А куда вы, собственно, собрались?

— Меня приглашают в Театр комедии… Акимов… — Лавров на секунду останавливается, подыскивая слова, но режиссер уже вторгается в паузу.

— Не стоит торопиться с уходом. Я вас совсем не знаю. Поработаем. Посмотрим. Возможно, это заявление и не понадобится. Расстаться же с нами вы всегда успеете. Отложим этот разговор на год».

Товстоногов в тот момент, действительно, совсем не знал артиста — видел, конечно, но вряд ли мог оценить способности Лаврова по роли Викентьева и другим небольшим ролям, разве что только органичность и удивительное обаяние молодого артиста пришлись ему по душе. Видя его непрофессионализм, отсутствие школы, Георгий Александрович понял: в его руки попала весьма качественная «глина», из которой можно будет вылепить со временем то, что ему необходимо.

А еще, конечно, на режиссера подействовал сам факт приглашения молодого актера в Театр комедии, желание понять, что же сумел разглядеть в Лаврове Николай Павлович Акимов. И мудрый Георгий Александрович решил на этот раз отказаться от своего правила никого не удерживать…

Время показало, насколько тонким и точным было решение режиссера — он обрел не только одаренного ученика, замечательного артиста, но и верного товарища, абсолютного единомышленника, который после смерти Георгия Александровича оказался единственным, кто, по единодушному мнению всей труппы, способен был на протяжении долгого времени держать на плаву этот мощный и огромный корабль под названием «Большой драматический театр».

Именно здесь, в БДТ, суждено было Кириллу Лаврову пройти настоящую актерскую школу. Конечно, он хорошо помнил все, чему научил его Константин Павлович Хохлов, уже пять с лишним лет играл на профессиональной сцене, но многое еще

было неведомо, многим надо было овладевать, а у Товстоногова была своя методология, за его спиной был опыт не только многих постановок, но и преподавания в Тбилиси — режиссер твердо знал, чего хотел и каким образом необходимо этого добиваться.

Георгий Александрович Товстоногов говорил актерам, что у каждого спектакля есть не только своя атмосфера, но и своя тональность — на каждой репетиции он не просто искал определенность общения с артистами, но и учил их общению между собой. «Сопряжение общей методологии работы с языком данного спектакля стало для Лаврова системой воспитания мастерства, — писал Эмиль Яснец. — Его дорога к вершинам искусства — это цепь барьеров-спектаклей, где всякий раз режиссер предъявляет новые требования ко всему комплексу средств актерской выразительности».

Актерская индивидуальность Кирилла Лаврова начала развиваться стремительно. Помогал тот человеческий «багаж», который молодой артист сохранил в своей цепкой памяти, помогала природная наблюдательность. Внешность простого и обаятельного юноши — твердые человеческие принципы, обостренное чувство справедливости, опыт войны, армии, встречи с самыми разными людьми, несколько лет работы в Театре им. Леси Украинки: Георгию Александровичу Товстоногову необходимо было все это соединить в профессиональном мастерстве молодого артиста, выковать яркую, незаурядную индивидуальность.

Этим Георгий Александрович и занялся буквально с первого своего спектакля. Это был «Шестой этаж» А. Жари, где Лавров сыграл Шарля.

Почему для своего дебюта на сцене Большого драматического Георгий Александрович Товстоногов, уже хорошо известный пристрастием к исключительно серьезному и глубокому репертуару, в основном к классике, выбрал именно эту пьесу? Почему за ней последовали «Безымянная звезда» М. Себастиану, «Когда цветет акация» Н. Винникова? Да потому что наипервейшей и наиглавнейшей своей задачей режиссер видел возвращение зрителя. Товстоногов прекрасно понимал, что театра без зрителя не может быть так же, как не может быть театра без артиста. Ему еще придется воспитывать этого зрителя, поднимать его до уровня своего театра, но сначала надо намолить пространство, сделав его таким, куда хочется приходить из вечера в вечер.

В статье «Театр и зритель» Товстоногов писал: «… В театр ходят не только для пользы. В театре ищут и развлечение, и отдых. И этого совсем не надо бояться. В настоящем театре,

развлекаясь, учатся жить, а отдыхая, обогащают себя.

Театр сравнивают с кафедрой, со школой. Как всякое сравнение, его нельзя понимать буквально. Театр — школа, в которой не учат в обычном смысле слова. В этой школе не задают уроков и не требуют запоминаний. В этой школе нет учеников и учителей. С высокой кафедры — сцены, вопреки школьному этикету, подсказывают зрителям ответы. И чем незаметнее эта подсказка, тем лучше „ученики“-зрители воспринимают „урок“-спектакль.

Театр — школа, в которой учатся с удовольствием, учатся, не замечая того, что учатся. Как только зрители замечают, что их учат, поучают, повторяют одно и то же и давно пройденное, такую школу перестают посещать. В театре-школе ничего не вдалбливают, ничего не рассказывают, ничего не читают. В этой школе только показывают — показывают жизнь.

Театр — зрелище. Театр — праздник. Театр — развлечение. Все это тоже верно, но тоже в очень своеобразном смысле. На этом празднике не только смеются, но и плачут, волнуются и страдают, решают философские проблемы. Праздничность, зрелищность, развлекательность театра не всегда выражаются в ярких красках, звонких песнях и пестроте событий.

Театр обязан быть праздником и зрелищем только в том смысле, что каждое представление должно быть увлекательным и интересным. Театр умный, но скучный — не театр. Театр, в котором только весело, — балаган.

Фейерверк красив. Фонтаны Большого каскада в Петродворце прекрасны. Разноцветные воздушные шары, танцевальная музыка и иллюминированные корабли на Неве в дни праздников веселят души. Они нужны для полноты нашего счастья. Хотя полезного и поучительного ни в салютах, ни в фонтанах как будто нет.

Современный Театр обязан соединить, сплавить воедино школу с праздником, мудрость с развлечением, урок со зрелищем».

Как правило, свои статьи Георгий Александрович писал на материале бесед с артистами (не только во время репетиций), лекций, публичных выступлений. Можно только представить себе, что с подобным анализом театра как урока и как развлечения режиссер выступил на одной или нескольких репетициях — вот потрясающий, совершенно фантастический урок для актеров! Вот разговор о том театре, который он мечтает построить!

И можно лишь вообразить себе, как эти слова должны были подействовать на Кирилла Лаврова, хотя и забравшего заявление об уходе, но еще не окончательно решившего для себя: что же делать дальше? Наверное, слушая Товстоногова, он не мог не

загораться желанием быть рядом с этим режиссером, не мог не ощущать, что он находится в школе высочайшего профессионализма, которым просто обязан овладеть.

В своей книге «Игра в жизнь» Сергей Юрский пишет о Георгии Александровиче Товстоногове: «Среди его учеников немало заметных и выдающихся режиссеров. Вспоминая мэтра, все они говорят, что он учил, не подавляя, давая простор развитию индивидуальности. Поэтому ученики часто не похожи на учителя… Если позволить себе риск жестких формулировок, то я выделил бы три основных принципа во всех его работах:

1. Уважение к автору. Режиссура есть ВОПЛОЩЕНИЕ пьесы, а не первоначальный акт творения.

2. Любовь к актеру. Актер — тоже художник. Только через него может быть выражена идея и музыка речи спектакля.

3. Логика. Интуиция должна прояснять мысль, а не затуманивать ее. Театр способен выражать сложное. Но особенно ценно, когда сложное выражается через простое».

Сергей Юрьевич Юрский, проработавший с Товстоноговым два десятилетия, очень четко и верно формулирует основы его творческого метода, особенности почерка. И эти основы стали для молодых артистов (в том числе и для Кирилла Лаврова) незыблемыми на всю жизнь.

Итак, 21 сентября 1956 года состоялась премьера «Шестого этажа» — первого спектакля Георгия Александровича Товстоногова на сцене Большого драматического театра, первого спектакля Кирилла Лаврова, в котором он работал с Товстоноговым.

Известный исследователь творчества Г. А. Товстоногова Р. Беньяш писала в своей книге о режиссере: «Выбирая пьесу, Товстоногов всегда хочет сказать ею самое главное. Ради этого главного, человеческого он пробирается по узкому коридору шестого этажа густо населенного парижского дома, подбирая ключи к скрытому миру его смешных и будничных обитателей… Чем больше смешного, мелкого подметил режиссер в образах пьесы, тем отчетливее вставала мысль о несправедливостях жизни, засыпавшей в общем достойных и чистых людей мусором мелких обид… Режиссер показывает обитателей шестого этажа в самом невыгодном свете, как бы подкарауливая их в минуты, не предназначенные для посторонних… чтобы показать, как трудно иной раз разглядеть истинную сущность человека, недоступную поверхностному взгляду обывателя. Но во имя этого поэтического зернышка, обнаруженного в захламленном, трудном, порой недостаточно чистом быте, и раскрывал Товстоногов на сцене

Большого драматического театра печальную и смешную жизнь обитателей „Шестого этажа“».

В самом выборе пьесы не было только лишь желания вернуть в зрительный зал публику, посмешив ее и заставив немного погрустить. Товстоногов очень хорошо знал, как важно для зрителя ощутить дыхание времени — а оно было, прочитывалось здесь для обитателей послевоенных коммуналок с неустроенным бытом, с множеством проблем, слишком ненадолго вдохнувших воздух «оттепели». И Товстоногов говорил им со сцены о том, что они прекрасны, несмотря на жалкие условия своего существования. Это было необходимо — без указующего перста, без назидания, с легкой грустью и столь же легким юмором. И режиссер добился необходимого ему эффекта — спектакль «Шестой этаж» привлек публику, о нем заговорили, его непривычности удивлялись и радовались…

Кирилл Лавров играл роль молодого человека по имени Шарль, безнадежно влюбленного в Соланж, дочь господина Дарсело. А девушка любит другого и воспринимает Шарля лишь как доброго друга, всегда искренне радуясь его посещениям. Господин Дарсело не собирается отдавать свою дочь за бедного простого рабочего. И Шарль, кажется, ни на что уже не претендуя, все-таки приходит и приходит сюда, хотя бы ради того, чтобы видеть ту, без которой не может жить. «Второй любовник», как определяется амплуа артиста, играющего роль Шарля, на языке дореволюционного театра, никак не может быть натурой сложной, загадочной, полной противоречий.

Благородный юноша, которому суждено было только в финале спектакля выйти на первый план — когда Соланж, обманутая коварным Жонвалем, попытается отравиться, а Шарль спасет ее и заслужит руку и сердце той, кому он был бесконечно предан и верен…

Товстоногов и Лавров сознательно отказались от темы маленького человека, в пьесе А. Жари, несомненно, не просто заложенной, но достаточно явно артикулированной — Шарль представал в спектакле лишенным какого бы то ни было сентиментализма и жалости к своему герою. Он был не маленьким человеком, а просто человеком, личностью, которая ждет своего часа, чтобы встать в полный рост и дать понять окружающим свой истинный масштаб. «Он не играл профессию Шарля, — пишет Э. Яснец, — но она присутствовала в ощущении внутренней прочности и надежности этого юноши, в подкупающей прямоте признаний, энергии его действий, когда надо спасти Соланж… Шарль все время был настороже по отношению к повседневности, словно ощущал ее глухую

враждебность к чистоте и целомудрию Соланж. Он пытался заранее защитить свою возлюбленную от возможных посягательств. Именно эта „отцовская“ страсть, столь странная в юном существе, освещала его изнутри светом романтической приподнятости. И к финалу спектакля, когда, одетый в черную пару, Шарль выносил на руках свою невесту, этот свет, как луч прожектора, казалось, заливал его с головы до ног».

Свидетельства очевидцев особенно важны и существенны, когда говоришь о спектакле: ведь в своих эмоциональных откликах они запечатлевают самое главное — воздействие на зрителя, чувственное восприятие персонажа. И в словах исследователя мы находим то, что помогает понять: как именно сыграл Кирилл Лавров свою первую «настоящую» роль в Большом драматическом под руководством и учительством Товстоногова. Мы словно видим мизансцены, выражение лица артиста, слышим его интонацию. Конечно (надо оговориться сразу!), если исследователь-очевидец обладает яркой и нечастой способностью запечатлевать не просто содержание пьесы, но и сменяющиеся, словно в калейдоскопе, «картинки» происходящего на сцене… И, доверяя ему, мы вправе думать о том, что спектакль «Шестой этаж» обозначил некую важную ступень в творчестве молодого и недостаточно опытного артиста — во всяком случае, в процессе работы с Георгием Александровичем Товстоноговым Кирилл Лавров должен был понять: вот они, его университеты…

Третья премьера Товстоногова первого сезона (после «Безымянной звезды», в которой Лавров занят не был) состоялась в канун нового, 1957 года — 31 декабря 1956-го на сцене БДТ давали спектакль «Когда цветет акация» Н. Винникова. Позже Георгий Александрович Товстоногов писал: «…Театру очень нужна была молодежная пьеса, и я решил поставить… банальную комедию из студенческой жизни. Даже когда я читал ее в первый раз, у меня было такое впечатление, что я ее уже знаю. Автор и сам, вероятно, испытывал некоторое чувство неловкости и выразил это в ремарках, написав своеобразный комментарий к происходящему на сцене. Таким образом, пьеса стала для нас поводом для иронии над театральными штампами в воплощении молодежной темы. Наш спектакль, таким образом, оборачивался против автора, но когда Винников приехал на репетиции, он не только не обиделся на нас, но сразу же включился в нашу игру и написал много новых текстов для ведущих, помог довести сценический прием до логического завершения… Я не пошел впрямую за автором, но и не нарушил его „правил игры“. Если бы я нагружал пьесу тем материалом, который был для нее неорганичен, спектакль не получился бы.

Так что даже в слабой пьесе надо идти за автором, если вы нашли в произведении что-то вас взволновавшее. Если не нашли и ставите только потому, что это „нужно“, значит, вы просто конъюнктурщик и обрекаете себя на провал».

Кирилл Лавров сыграл в этом спектакле Бориса Прищепина — ловкого, спортивного, веселого и ироничного парня с неистощимой фантазией на розыгрыши, мистификации, выдумки. После «Шестого этажа» и «Безымянной звезды», в которых, несмотря на комизм ситуаций, зритель не мог не проникаться грустью и сочувствием к героям, Георгий Александрович Товстоногов обратился к эстрадному шоу — не случайно жанр спектакля был определен как концерт. И — игрался как настоящий концерт: радостный, ироничный, с блестками юмора, с весельем острот.

Это была замечательная школа для молодых артистов, занятых в спектакле, — Людмилы Макаровой, Зинаиды Шарко (это был ее дебют), Валентины Николаевой, Ефима Копеляна, Всеволода Кузнецова, Кирилла Лаврова. Все они впервые работали над подобным материалом — из довольно средней и бледной пьесы строили искрометный спектакль, втянув в свою азартную игру даже драматурга, который, поддавшись задору и энергии Товстоногова и его молодежи, охотно переписывал и дополнял историю студенческого общежития и характеры современных молодых людей.

Для Кирилла Лаврова это была первая по-настоящему творческая работа, потребовавшая не просто проникновения в характер своего героя, а подлинного создания этого характера, казалось бы, такого обычного, но на самом деле довольно сложного даже физически — его Борис ходил на руках, скакал на одной ноге, стоял на голове, уверенно балансировал на спинке стула или на спинке кровати… По словам Э. Яснеца, живой ум (артиста и персонажа, которые в какие-то моменты абсолютно сливались) постоянно вырабатывал эликсир радости.

Радости для себя. Радости для партнеров. Радости для зрителя.

Игравший до того почти исключительно положительных и благородных юношей, честных, обаятельных, незатейливых, Кирилл Лавров оказался брошенным в совершенно иную стихию — и выяснилось внезапно, что он может быть ярким комедийным артистом, тонко чувствующим и воплощающим пародийность и бурлеск.

Эмиль Яснец пишет о спектакле: он «воспринимался как изящная театральная игра. Полетом режиссерской фантазии наслаждались и зрители, и актеры. Действие спектакля не шло и

не двигалось — оно неслось, как гулливая волна, взвихривалось пенными бурунами пародий, рассыпалось блестками шуток. Импровизация, динамика и условность взрывали изнутри некоторую тяжеловесность бытовой комедии. В этом концерте… был сюжет, заданный драматургом. Следили, однако, больше за тем, что игралось и высказывалось „по поводу“… Смеялись, например, над схематизмом образов и положений. Схематизм пародировался, как в эстрадном капустнике, взлетал на воздух калейдоскопом радужных обломков».

И во всем, описанном критиком, очень важная роль принадлежала Кириллу Лаврову, которого заметили, о котором заговорили именно после этого, казалось бы, непритязательного спектакля. То есть заметили его конечно же раньше — и в «Обрыве», и в «Шестом этаже», но в спектакле «Когда цветет акация» он предстал совсем новым, совершенно незнакомым публике — трансформером, обладающим при мощном обаянии еще и ярким комедийным даром.

В буклете, посвященном 75-летию Кирилла Юрьевича Лаврова, отмечено: его Борис Прищепин «жил предощущением прекрасных и небудничных дел и, чувствуя в себе недюжинные силы, нетерпеливо стремился к ним. Актер удивительно точно выразил душевный настрой нового, вступающего в жизнь поколения. Так начинался новый и самый главный этап в жизни Кирилла Лаврова».

Уроки Георгия Александровича Товстоногова усваивались Кириллом Лавровым на «отлично» — он учился распознавать и точно слышать интонацию спектакля, понимать атмосферу; он учился каждый раз по-новому общаться с партнерами. Это помогло ему в работе с другими режиссерами, с которыми довелось столкнуться на сцене Большого драматического — случилось так, что на протяжении целого года Лавров не работал с Товстоноговым, а репетировал с М. Сулимовым, И. Владимировым, Н. Рашевской.

По воспоминаниям Дины Морисовны Шварц, Товстоногов давно дружил с Натальей Сергеевной Рашевской, очень уважал и ценил ее и ему было крайне неприятно, что Рашевскую сняли в 1949 году с руководства Большим драматическим (отчасти и по этой причине Георгий Александрович не сразу решился принять театр), поэтому при первой же возможности он с радостью пригласил Наталью Сергеевну на постановку.

У Н. С. Рашевской в горьковских «Врагах» Кирилл Лавров сыграл рабочего Грекова — роль, уже сыгранную им в Киеве, в Театре им. Леси Украинки, в спектакле Константина Павловича Хохлова. Но это не стало повторением, потому что разные

режиссеры по-разному прочитали пьесу М. Горького, и уже пережитая и прожитая роль стала для Лаврова иной — она засветилась другими красками, в ней зазвучали другие акценты, а потому и работе над ролью надо было отдаваться полностью, словно в первый раз. Это было невероятно увлекательно — те же реплики, те же, казалось бы, эмоции, а на деле: все другое! Все переживается иначе в интерпретации Рашевской, нежели в интерпретации Хохлова. Так Лавров постепенно понимал, насколько личность режиссера «переиначивает» знакомый, известный материал, как много зависит от индивидуального взгляда. И насколько по-разному работается с разными режиссерами. Казалось бы, довольно банально, но для неопытного еще артиста это было подлинным открытием. И очень хорошей школой, потому что Кирилл Лавров, получив роль Грекова, наверняка несколько расслабился — ведь он знал текст, основные мизансцены, характер взаимоотношений с партнерами. И вдруг все оказалось совсем другим — потребовало от артиста заново пересмотреть своего персонажа и других персонажей, по-новому выстраивать линию поведения и линии отношений внутри пьесы. Это было сложно и увлекательно…

В спектакле «Метелица» (пьеса В. Пановой, постановка М. Сулимова) Кирилл Лавров сыграл чистого и светлого юношу Коели, влюбленного в девушку, которая услышит его признание в любви во мраке синагоги, куда брошены гитлеровцами советские военнопленные. Здесь для Лаврова самым главным стало показать взросление юноши, его мужание и утверждение как личности. Готовность к героизму раскрывалась в, казалось бы, вовсе не героических сценах признания в любви; вера в победу справедливости оживала в горячих словах юноши, лишенных пафоса и романтизма. Коели Кирилла Лаврова был цельной личностью, несмотря на юность, человеком, одержимым в осуществлении своих целей. Да, в спектакле «Метелица» эти черты с наибольшей полнотой раскрывались в чувстве любви, но они ощущались, по свидетельству тех, кто видел этот спектакль, значительно более широко и объемно, переносились на иные планы проявления личности и оттого были особенно ценными и значимыми.

У Игоря Владимирова в спектакле «В поисках радости» В. Розова Кирилл Лавров играл Геннадия Лапшина, спокойного и рассудительного молодого человека, приехавшего в Москву из провинции с отцом и неожиданно попавшего в эпицентр нравственных коллизий. Для того времени знаковая пьеса, наполненная животрепещущими вопросами современности, становилась для молодых артистов и молодых зрителей острой

необходимостью ответа на важные вопросы бытия. И Геннадий вдруг стал задумываться о том, о чем прежде не задумывался: его честная, уравновешенная, цельная натура начинала сопротивляться тому, что было для него незыблемым — отцовскому воспитанию, отцовскому жизненному опыту, отношению к материальным и духовным ценностям. И на глазах зрителей вырастал новый человек, мужественный и сильный, способный бороться за свои идеалы, твердо знающий, что ценно в этой жизни.

Критик Е. Стронская писала в рецензии на спектакль «В поисках радости»: «В образе, созданном Лавровым, нет того чудесного максимализма молодости, которым подкупает Олег в исполнении С. Юрского, но в нем больше силы, упорства и воли; он медленнее и труднее приходит к протесту, но в его возмущении больше осознанной силы и зримой мужской ненависти». А критик М. Жежеленко отмечал: «Геннадий в исполнении К. Лаврова не крадет, а отбирает деньги у отца и делает это спокойно и смело, как человек, уверенный в своей правоте… Когда он в конце спектакля дает отцу отпор — зрительный зал ликует. Все понимают: в Геннадии новое восторжествовало над старым».

Пожалуй, в Геннадии Лапшине было не так уж много нового для Кирилла Лаврова — подобных героев он уже играл, но пьеса Виктора Розова, ставшая одним из знаков «оттепели», позволяла высказаться от себя, наделив персонажа собственными человеческими чертами. Обозначив крупно и выпукло то, что в прежних его персонажах лишь намечалось и давало знать о себе больше в эмоциях, нежели в трезвом размышлении.

Это было важно. Очень важно для молодого артиста, с каждым спектаклем все острее чувствовавшего, что в театре, который строит Георгий Александрович Товстоногов, кроме профессионализма необходимо обладать еще и личностными чертами — здесь одним мастерством не обойтись, здесь требуется весь твой внутренний мир, вся твоя человеческая закваска…

И все это потребовалось от Кирилла Лаврова очень скоро — в 1959 году в репертуаре Большого драматического театра им. М. Горького появился спектакль «Пять вечеров» Александра Володина, где Кирилл Лавров сыграл Славу, племянника главной героини, Тамары.

Драматургия Александра Володина была для того времени непривычной. Ясно было только то, что его пьесы замешены, как принято говорить в театре, «на сливочном масле» — честные, по-чеховски камерные, выстроенные на глубоких планах, психологические и тонкие. Все поступки персонажей обусловлены

глубиной их характеров — именно из этого родится в пьесах Александра Володина их лиричность и чистая, невымышленная поэтичность. Далеко не всем режиссерам удавалось и удается ее расслышать и «уловить» в сети своей постановки, но Товстоногов поставил тогда, полвека назад, один из великих своих спектаклей, который не забыт до сей поры. Как не забыты Ильин-Ефим Копелян, Тамара-Зинаида Шарко, Слава-Кирилл Лавров, Катя-Людмила Макарова. Как не забыта простенькая, но исполненная горечи по несостоявшемуся песенка «Миленький ты мой, возьми меня с собой…».

В середине 1970-х годов в своей книге «Репетиция — любовь моя» Анатолий Васильевич Эфрос вспоминал о спектакле «Пять вечеров»: «Я как-то не думал раньше, что из-за спектакля можно специально поехать в другой город. Но все приезжающие из Ленинграда, и ленинградцы, и москвичи, с такой восторженностью и с таким негодованием (были и такие) рассказывали о спектакле „Пять вечеров“ у Товстоногова, что просто нельзя было не поехать…

Я с восхищением наблюдал, как необычайно простыми средствами достигался высокий эмоциональный и смысловой эффект.

Это было настоящее, тонкое психологическое искусство.

Это было прекрасное искусство актеров того направления, которое называют искусством переживания.

Это была режиссура, в которой я ощутил истинное продолжение заветов Станиславского.

Но это еще было и по-настоящему современное искусство, в котором люди чувствовали и думали именно так, как думали и чувствовали сегодня очень многие…

Это был спектакль о том, что человеку невозможно быть одному, что нужен друг, нужна любовь, нужно взаимопонимание. И нет ничего хуже, чем отсутствие друга и любви или отсутствие взаимопонимания».

И еще Эфрос писал, что в спектакле Товстоногова «за простенькими разговорами в каждой сцене скрывалась такая боль, такая тоска или такая радость, что невозможно было оставаться спокойным». Очень дорогого стоит это признание, если учесть, что режиссер пишет о режиссере. Слишком редко в истории русского (а особенно — советского) театра можно встретить подобные признания, обращенные к коллеге, а значит, по определению — к конкуренту.

Критик Р. Беньяш писала в своей книге «Без грима и в гриме»: «В „Пяти вечерах“ Володина Лавров проявил свою склонность к созданию многозначных характеров. По внешним признакам

Слава был прямым продолжением тех симпатичных мальчишек, с которых Лавров начинал. Он был типичным представителем того молодого поколения, которое ничего не хотело принимать на веру. От затверженных и навязших в зубах прокатных истин он забаррикадировался скепсисом. Но и скепсис, и недоверчивая усмешечка, и развязная болтовня под бывалого парня — все это только усвоенная форма жить, скрытая форма застенчивости.

Этот курносый симпатяга, дерзкий и смешливый мальчишка с хитроватым, озорным глазом, оценивая про себя сложность отношений Тамары и Ильина, одновременно взвешивал на весах коренные основы жизни. И, очищая ее от стандарта и схемы, открывал для себя наново. А заодно и для нас, сидевших в зале».

Слава, сыгранный Кириллом Лавровым, — вполне современный юноша-студент, уже зараженный скепсисом, уже слегка тронутый цинизмом. Он воспитан своей теткой Тамарой, и никого нет у них, кроме друг друга. И законы современной жизни вступают в конфликт с воспитанием: для Славы уже не может быть идеалом то, что так и осталось идеалом для Тамары; он не воспринимает Маркса как кумира; он не верит в вечную любовь; он не считает, что жизнь должна быть размерена и определена раз и навсегда… Но он любит, очень любит свою тетку. Они живут вместе с военных лет, с блокады, в которую умерла мать Славы, и связаны гораздо теснее, чем это может показаться на первый, не слишком внимательный взгляд. Да, они порой ссорятся, не понимают друг друга, пикируются по мелочам и не только по мелочам, но Слава не отдает себе отчет в том, насколько близок он Тамаре всем своим внутренним устройством, внутренним устремлением.

Роль Славы довольно резко отличалась от всего, сыгранного артистом прежде. Во-первых, он был уже значительно старше своего героя, и это конечно же мешало Лаврову, смущая и в чем-то сковывая его. Но главное отличие было не в этом «внешнем» обстоятельстве, а в первую очередь в том напряженном нравственном поиске, который постоянно происходил в душе Славы. Прислушиваясь к разговорам Ильина и Тамары, он пытался понять не только, кто из них прав, а кто не прав, но и вещи более глубокие: как же надо строить свою жизнь, чтобы избежать таких вот драматических ошибок? Во что необходимо верить? Чем необходимо жить? И так ли уж устарели «возвышенные» отношения? И так ли уж смешны идеалы Тамары?..

Эта роль, писал Эмиль Яснец, потребовала от Кирилла Лаврова «более тонкой и глубокой психологической нюансировки, являя собою в чем-то новый тип молодого

человека. Он был выхвачен актером из точно обозначенного времени — середины пятидесятых годов».

В сущности, об этом же говорил Анатолий Васильевич Эфрос, не называя имен артистов — все они были нашими современниками, словно лучом мощного прожектора, выхваченные из обыденной, всем привычной жизни. И потому им верили, им сопереживали, радовались их радостями и горевали их бедами. Ничего, решительно ничего необычного не было ни в сюжете, ни в характерах персонажей, они были не просто узнаваемы, а как будто хорошо знакомы каждому, кто всеми правдами и неправдами стремился прорваться в зал Большого драматического и еще, и еще раз посмотреть этот спектакль.

И совсем не случайно он вновь вспоминался, когда вышел на экраны фильм Никиты Михалкова с подробнейшим образом воссозданным бытом коммуналок 1950-х годов, с точностью в костюмах и прическах. Он был очень хорошим, этот фильм, но не было в нем чего-то очень важного — того, что жило в спектакле Товстоногова… Наверное, это ощущение возникало потому, что фильм был уже в стиле ретро, и зрители старших поколений вспоминали с грустью, а не проживали собственную жизнь.

Такую нелепую и все же такую счастливую…

Лавров никогда не говорил об этом в своих интервью, но почему-то кажется, что именно после роли Славы он утвердился в правильности своего решения — это прекрасно, что он остался в Большом драматическом, что он может ежедневно общаться с такой выдающейся личностью, как Георгий Александрович Товстоногов, может впитывать его уроки, глубоко переживая школу Мастера, абсолютно доверяя его методологии, его интуиции, его взглядам. И, когда он понял это, стал одним из самых верных и преданных служителей БДТ им. М. Горького. Отныне и навсегда, до последнего вздоха…

В том же 1959 году Товстоногов приступил к репетициям пьесы «Воспоминание о двух понедельниках» А. Миллера. Поначалу он отвел Кириллу Лаврову роль молодого рабочего Берта, а затем предложил ему сыграть Ларри — немолодого человека, отца семейства, обремененного многочисленными заботами, но не прекращающего думать о политическом устройстве страны и глубоко озадаченного размышлениями о ее судьбе. Товстоногов объяснил свое решение тем, что Лаврову пора подумать о будущем — артисту перевалило уже за тридцать и хотя при своей внешности и спортивной подготовке он долго еще мог играть молодых героев, Георгий Александрович справедливо рассудил: «Ларри — проба для будущего».

По свидетельствам очевидцев, Кирилл Лавров сыграл

немолодого человека с теми же органикой и достоверностью, с какими играл молодых героев, — не было никакого надрыва, искусственного состаривания персонажа, шаркающей походки и дребезжания в голосе. Ларри Лаврова был серьезным и, как говорится, основательным мужчиной — рассудительным, жестковатым, думающим не только о хлебе насущном для своей семьи. Его возраст был, скорее, категорией психологической, глубинной — этого они с Товстоноговым добивались вполне сознательно.

А год спустя Лавров сыграл Сергея Серегина в пьесе «Иркутская история» А. Арбузова, роль, только на первый взгляд кажущуюся довольно простой и для артиста уже привычной. Честный, прямой, благородный человек, работающий с энтузиазмом и верой в светлое будущее, Сергей влюбляется в Вальку, Вальку-дешевку, как все называют эту девушку, и в прямом смысле слова раскрывает перед нею невиданные горизонты: какой должна и может быть любовь, какое счастье приносит материнство, как это замечательно — понимать друг друга с полуслова и верить друг другу во всем. Абсолютно положительный герой, которому к тому же суждено очень рано погибнуть, Сергей словно изнутри озаряет светом своей личности все действие — может быть, не настолько сильно и был он влюблен в Вальку, сколько жаждал перевоспитать ее, подарить обществу еще одного полноценного и сознательного строителя светлого завтра. Спектакль Г. А. Товстоногова был как будто пронизан надеждой — светлой надеждой на то, что люди станут лучше, чище, что сама жизнь изменится и отношения человеческие будут выше и в то же время проще, естественнее.

Мы склонны сегодня осуждать любые порывы советского времени, объясняя спектакли, фильмы, книги неискренностью или льстивостью их творцов, но так ли это? Конечно, всякое бывало в нашем прошлом — и льстили, и заискивали, и искали выгод, но ведь далеко не все и далеко не всегда. Люди верили — совсем не обязательно в коммунизм, который должен был обязательно воцариться в нашей стране. Люди верили в людей; в то, что, вступив в партию, можно улучшить ее на одного честного человека, а чем их будет больше, тем больше фальши уйдет из нашей жизни. Верили в то, что, помогая кому-то, ты делаешь этого человека выше, свободнее, чище. Верили в то, что название книги Юрия Германа «Я отвечаю за все!» — не пустые и звонкие слова, а девиз, путеводная звезда, которая непременно приведет страну к счастью, потому что, только будучи за все в ответе, можно строить новую жизнь.

Люди умели верить и хотели верить. Даже самые

прозорливые и мудрые из них. Время было такое, и оно еще долго оставалось таким, доставшись отчасти и моему поколению… Не будем судить — попытаемся понять. Это гораздо сложнее, но без этого нельзя.

Роль Сергея Серегина была небольшой по объему, но чрезвычайно важной по значению — и для спектакля, и для Товстоногова, и для Лаврова. И следующей его работой в театре оказалась роль отнюдь не главная, скорее, эпизодическая — роль «короля прессы» Чарлза Говарда в спектакле «Четвертый» К. Симонова. Она была не менее важна для спектакля в целом, чем роль Сергея в «Иркутской истории».

Вот как вспоминал об этом спектакле Эмиль Яснец: «Узкая фигура Говарда словно стилет разрезает пространство жизни. Бесстрастно-окаменевшее лицо Говарда — лицо-маска. В его безынтонационном голосе, в резко-энергичной крутизне односложных „да“ и „нет“, постепенно спадающих до едва различимого шепота, — человек-автомат. Выхолощенный, лишенный капли тепла и капли живой крови… Он более мертв, чем те, кто являются из памяти Четвертого, — памяти прошедшей войны. Но Говард жив. Об этом говорит лишь одна — но какая! — деталь: в минуты крайнего удивления его „привинченная“ к туловищу голова, подобно улитке, медленно выползает из воротника-раковины. Гротескная подробность выдает присутствие живого начала в заведенном раз навсегда механизме.

Внезапность и острота наблюдений, сгущенных до какого-то пароксизма, — химера в облике человека — била как разряд электрошока. Лавров поразил воображение зрителей еще и тем, что ничего общего с предыдущими работами здесь не было, — совершенно новый пласт творческих возможностей. Никакой прозрачности, никаких акварелей! Жесткий контур, несколько выпуклых деталей — вот и все».

Роль Говарда высоко оценил Юрий Сергеевич Лавров, вообще к сыну чрезвычайно строгий и требовательный. После этой работы он сказал Кириллу: «Да, кажется, из тебя может что-то получиться». И Ольга Ивановна, увидев спектакль, поняла, что сын выбрал правильную, единственную для него дорогу. По воспоминаниям Натальи Александровны, она вернулась домой после спектакля, потрясенная увиденным и по-настоящему счастливая тем, как неожиданно и сильно раскрылся ее Кирилл в этой роли…

Две роли, сыгранные подряд — Сергей и Говард, — обозначили амплитуду дарования артиста, который был к тому времени молодым мужчиной в полном расцвете сил, обладающим

индивидуальным творческим почерком, незаурядными личностными чертами, гибкой и подвижной актерской природой.

А после «Четвертого» — словно специально Георгий Александрович Товстоногов придумал для Лаврова такие американские горки! — Кирилл Юрьевич сыграл в спектакле «Гибель эскадры» А. Корнейчука матроса Палладу. Здесь перед зрителями предстал дуэт «неотразимых кавалеров всех портов нашей планеты и верных кочегаров революции» Фрегата и Паллады, сыгранных Сергеем Юрским и Кириллом Лавровым. Два дышащих юмором весельчака становились как будто отдельным концертным номером в спектакле — под гитарный перебор появлялись они на палубе, развлекая моряков песенками, танцами, шуточками. Они были разными, но неразделимыми, их главной задачей было доказать и показать, что революция — не только трудное и кровавое дело, но и по-своему веселое, радостное, потому что в ней и только в ней добываются свобода, равенство и счастье для всех. Для всех сразу!..

По складу своего характера Лавров был человеком очень веселым и смешливым, жаль, что ему довелось сыграть мало ролей, где эти «природные» черты могли бы раскрыться полно и ярко. Их отсутствие на сцене он старался порой реализовать в реальности. Вспоминал не раз один эпизод, относящийся уже к гораздо более поздним временам.

На сцене Большого драматического шел спектакль «Традиционный сбор». Лавров в нем занят не был, но однажды, оказавшись во время спектакля в театре, не удержался и выскочил на сцену в тот момент, когда Ефим Копелян, игравший в спектакле известного кинорежиссера, раздавал автографы. Смешавшись с толпой, Лавров подошел к Ефиму Захаровичу и попросил автограф — Копелян оторопел, а потом начал смеяться. Сцена «смазалась». Кирилла Юрьевича вызвали к Товстоногову, который жестко отчитал артиста, «а я стоял мокрый, красный и сгорал от стыда», — вспоминал Лавров…

После Говарда и Паллады, двух полярных ролей, Кирилл Лавров уверенно перешел из разряда учеников в разряд мастеров, проявив разнообразные способности, испытав себя в разных жанрах. И каждую новую роль Кирилл Лавров подвергал все более глубокому анализу — что было особенно дорого и важно для Георгия Александровича Товстоногова.

Благополучно складывалась его жизнь и в кино, хотя благополучие это было весьма относительным. Лаврова снимали много, но крупных, значительных работ в кинематографе пока не было — в основном эксплуатировали его обаяние, молодость,

энергию. Но случайным эпизодическим лицом на «Ленфильме» Кирилл Лавров теперь не был, сыграв к 1961 году в таких фильмах, как «Медовый месяц» у Н. Кошеверовой (Кирилл, комсорг), «Дорогой бессмертия» у режиссера А. Читинского (Мирек), «В дни Октября» у С. Васильева (Вася), «Андрейка» режиссера Н. Лебедева (прапорщик Звонков), «Ссора в Лукашах» М. Руфа (Костя Ласточкин), «Домой» А. Абрамова (Федор), «Повесть о молодоженах» С. Сиделева (Летчик), «Третья, патетическая» И. Ермакова (Валерик)…

Разумеется, удовлетвориться этими работами Лавров не мог — главные его кинороли были впереди, до них (по крайней мере, до «Живых и мертвых») оставалось еще несколько лет, но театр дарил ощущение счастья от профессии, которая уже, словно журавль, вопреки поговорке, оказалась не в небе, а в руках. Благодаря Георгию Александровичу Товстоногову. Благодаря Большому драматическому театру с его неповторимой атмосферой, с его труппой, с его репертуаром.

Но, по словам дочери Кирилла Юрьевича, Марии, он не был уверен в себе — все равно постоянно мучился, переживал. Зная высокие требования Георгия Александровича Товстоногова, зная мастерство труппы, Лавров считал себя все еще учеником, подмастерьем. Он боялся каждой новой роли, сильно волновался перед каждым спектаклем. Так продолжалось, по словам Марии Кирилловны, едва ли не всю жизнь, что свидетельствует о высокой ответственности за дело, которому он служил…

В 1961 году репертуар Большого драматического театра пополнился пьесой «Океан» А. Штейна, в которой Кирилл Лавров сыграл молодого морского офицера Платонова, главную роль в спектакле.

Здесь он мог уже не мучиться «возрастными ограничениями» — Платонов был, в сущности, его ровесником, мало того, это было воплощение детской мечты Лаврова — морской офицер, капитан третьего ранга, покоритель морей и океанов, сильный мужчина.

В книге «О профессии режиссера» Г. А. Товстоногов писал об «Океане»: «Хотя действие ее (пьесы. — *Н. С.)* происходит в среде морских офицеров, проблемы, волнующие автора, относятся ко всей советской интеллигенции вообще. Конфликт пьесы типичен не только для армии и флота. Драматург не противопоставляет долг чувству. Для его героев выполнение долга перед Родиной есть выполнение долга перед другом. Вопреки классическим традициям драмы герой пьесы Платонов вовсе не раздираем противоречиями между общим и личным делом… Драматург

предлагает иную, новую меру оценки поступков человека. Правда, сообщенная Куклиным в Москву, — сплетня, потому что она преследует не благородные интересы, а продиктована мелким чувством зависти. Ложь Платонова оборачивается смелым и благородным поступком, потому что она служит интересам дружбы, дела, народа».

Три друга — Платонов, Часовников и Куклин — связаны прочно и крепко с самой юности, с учебной скамьи. Но только Платонов не ошибся с выбором профессии: он влюблен в свое дело, в свой корабль, он вникает во все мелочи, во все тонкости флотского житья-бытья, а форму носит так, словно она дана ему с рождения. Иное — у его друзей: Часовников (Сергей Юрский) мучительно размышляет над тем, насколько необходим и незаменим для него, талантливого инженера, флот, а Куклин (Олег Басилашвили) совершает подлость, потому что выбор профессии оказался для него ошибкой, поправить которую слишком трудно. И лишь Платонов верен себе от первой до последней минуты, потому что твердо убежден в правильности своего выбора. Именно это ощущение делает его, может быть, излишне суховатым, жестковатым, лишенным яркой эмоциональности, но все это — и есть основные краски образа! Образа, сознательно выстроенного Товстоноговым и Лавровым на правде человеческого характера. Он может быть чересчур резок, откровенно неприятен, этот капитан третьего ранга, но он надежен и верен; он может брать на себя слишком многое, насильно решая судьбу Часовникова, но он остается живым и полнокровным нашим современником, человеком, чувствующим себя за все в ответе. Те формализм и казенщина, которые есть в его служебных буднях, не раздражают Платонова и ничуть не мешают ему — здесь Лавров многое заимствовал из своего собственного армейского опыта, когда не раз приходилось ему сталкиваться с ситуациями, в которых важнее всего не размышлять, а подчиняться приказу.

Юрий Рыбаков пишет в своей книге: «В работе над „Океаном“ Товстоногов полно и последовательно применил подход к пьесе как к „роману жизни“.

Реальные сложности жизни и характеров служили для режиссера важнейшим средством драматургического, конфликтного доказательства главных идей пьесы, утверждения идеала человека. Платонов (К. Лавров) не только боролся задруга, который решил оставить флот, не только выступал против неразумного решения, но утверждал новые, продиктованные временем идеалы человека и человеческого общежития. Оценке в спектакле подлежали не средства, а цели.

Платонов говорил неправду, покрывая Часовникова (С. Юрский), а Куклин сообщал в рапорте чистейшую правду, но прав оказывался Платонов, ибо его цель была выше и благороднее, гражданственнее… Эти парадоксальные ситуации пьесы, приглушенные во многих постановках „Океана“, стали для Товстоногова главными, ибо через жизненную сложность подводил он Часовникова к истинному пониманию места и долга человека в мире».

В уже упоминавшемся буклете к 75-летию артиста читаем: «… Почти во всех театрах шла пьеса А. Штейна „Океан“. Но ни в одном спектакле не было такого Платонова, как в БДТ. Резкий, ершистый, прямолинейный, суховатый, он поначалу вызывал откровенно настороженное отношение зала. Лавров начисто лишал своего героя „милоты“, заданной положительности, подчеркивал трудность его характера. Этот Платонов был нисколько не озабочен тем, чтобы „произвести впечатление“, но был талантлив, надежен, честен. Он не боялся нарушить букву устава, чтобы спасти друга, не прятался за чужую спину, умел самостоятельно принимать ответственные решения и признавать свои ошибки. В нем воплощались черты нового поколения офицеров — в этом заключалась социальная узнаваемость Платонова; а внутреннее движение образа строилось на его человеческом преображении — он постепенно открывал для себя простые и бесконечно важные истины, становился мягче, тоньше, терпимее. В финале он обретал не просто всеобщую симпатию, а восхищение. Он оказывался подлинным героем».

Г. А. Товстоногов писал: «Пьеса „Океан“ есть бунт против всего догматического, формального и показного». Но не только это волновало режиссера — в самом начале 1960-х годов он всерьез задумывался о проблемах советской интеллигенции с ее комплексами дружбы, любви, чести и долга. И эти поистине драматические вопросы, связанные не только с идеологией, а едва ли не в первую очередь с формированием духовного мира личности, ставились Товстоноговым во главу угла. Для Георгия Александровича было невероятно важно уловить и воплотить тему людей, которые под влиянием экстремальной ситуации изменились, научившись видеть и слышать то, чего не видели и не слышали раньше. Научились чувствовать иначе…

Очень важными для Кирилла Лаврова в этом спектакле были своеобразные «зоны молчания». Эмиль Яснец справедливо говорил о том, что роль Платонова стала для артиста не просто удачей, но «скачком» профессионального мастерства. Та «закрытая» манера игры, которую высоко ценили в Лаврове самые разные критики, впервые проявила себя именно в спектакле

«Океан», в частности, в сцене «На восьмом километре», у Маши Куклиной, которую Платонов продолжает в глубине души любить.

В этом эпизоде у Платонова наберется от силы несколько реплик — он молча наблюдает за происходящим, словно оценивая и переоценивая давно знакомых людей. Сплетенные пальцы рук, напряженная спина под офицерским кителем, бесстрастное лицо — и только глубоко в глазах боль. Боль от того, что эти люди предстали перед ним совсем иными, что отныне он никогда уже не сможет быть с ними таким, каким был, потому что внезапно, каким-то прояснившимся, словно промытым взглядом он увидел их изменившимися до неузнаваемости. И через свое молчание, через свою глубинную боль Кирилл Лавров заставлял нас с горечью и тоской осознать, что после этой вечеринки Платонов стал другим, совсем другим человеком…

Г. А. Товстоногов писал: «…Роль Платонова играет К. Лавров. Внешне он очень похож на тех современных молодых героев, которых ему не однажды приходилось играть в других спектаклях, и мы не пытались путем использования сложных компонентов грима как-то видоизменить его облик. И вместе с тем в спектакле „Океан“ артист предстал в совершенно новом качестве — человеком с неожиданным внутренним миром.

Перевоплощение — самый неуловимый этап в работе артиста, именно на этом этапе проявляется подсознательное в его творчестве. И задача режиссера подвести артиста к тому, чтобы этот процесс — от сознательного к бессознательному — совершался естественно».

Эти слова сказаны Георгием Александровичем Товстоноговым о Кирилле Лаврове — еще не слишком доверяющим себе самому, еще во многом сомневающимся, но режиссер, как явственно следует из этих слов, уже не сомневается в мастерстве, в способности к перевоплощению, в умении представать в совершенно новом качестве артиста, которого он несколько лет назад попросил отложить заявление об уходе. И попросил — совсем не зря, вновь явив всем свою мудрость и прозорливость.

Ольга Ивановна очень высоко оценила эту работу сына. «Пока он играл роли мальчиков, — рассказывала мне Наталья Александровна, — мама понимала, что эксплуатируется он сам, такой, какой есть. До этого ее по-настоящему поразила роль в „Четвертом“, мама пришла домой просто ошеломленная. А что касается „Океана“… Мы ведь верили тогда, что таких людей как Платонов — большинство. Мама была такой. Ничего для себя. Все для других… Это просто счастье, что Кира довольно быстро получил право отказываться от „никаких“ ролей. Из его работ в

кинематографе мама успела увидеть „Верьте мне, люди!“, „Живые и мертвые“ и „Братьев Карамазовых“. И она была счастлива за Кирилла. Он очень много общался с мамой, он был очень близок с ней. И то, что Кира с Ульяновым доснимали „Карамазовых“ после смерти Пырьева, было для нее очень важно — по-человечески важно, потому что она видела в этом поступок. Она всегда очень поддерживала его и материально, и — главное! — морально. Меня воспитали в том, что Кира главный, старший. *Я* помню, мама посылала ему на Итуруп продуктовые посылки, а из Ленинграда посылать продукты было нельзя, и мы посылали из области. Однажды мама каким-то образом купила десять плиток шоколада „Золотой ярлык“, и они лежали для посылки Кирочке. Мне, хотя я была совсем маленькой, и в голову не пришло скандалить, просить, чтобы одну плитку отдали мне, потому что это было для него. Потом мама посылала ему грим, который вообще нельзя было посылать, и она вложила коробочку грима в книгу, из которой были вырезаны страницы — просто как в шпионских романах! А в 1947 году мама организовала поездку на Сахалин, считая, что доберется до Кирки, но была нелетная погода… И вот в какой-то момент, когда шел концерт, вдруг сказали: „К Гудим-Левкович сын приехал!“ Мама рассказывала, что он был ужасно грязный, пилотку где-то по дороге потерял, она сразу начала его мыть и увидела татуировку — большого тигра, а он, как-то виновато, объяснил, что все делали, и он захотел…»

Почти одновременно спектакли по пьесе «Океан» появились в ленинградском БДТ, в московском Театре им. Вл. Маяковского и в Театре Советской армии. Из трех исполнителей роли Платонова — Лаврова в БДТ, Евг. Самойлова в Театре им. Вл. Маяковского и А. Попова в Театре Советской армии — сам драматург, А. Штейн, выделял именно Кирилла Лаврова, как артиста, наиболее точно отвечавшего драматургическому замыслу. Для него нет ничего важнее дела, в котором необходимо раствориться, забыв о себе, о своей индивидуальности. И его вина перед Анечкой, на которой он женился впопыхах, оттого, что любимая Маша отказала ему, становилась для Платонова-Лаврова словно частью этого долга, от которого нельзя отступить. Он ощущал свою вину перед любящей женщиной, но прятал эту вину так глубоко, как только мог, в своей душе, чтобы она не разбудила мешающих делу чувств и эмоций, чтобы не заставила думать и страдать от того, от чего нельзя полностью предаться своему долгу… И все же к концу очень многое понимал и научался чувствовать иначе.

В этом был особый драматизм образа Платонова, угаданный

и воплощенный Георгием Александровичем Товстоноговым и Кириллом Лавровым, глубокий драматизм образа нашего современника. Может быть, именно потому, что так сильно прозвучал он в спектакле БДТ, А. Штейн и признал работу Кирилла Лаврова лучшей из трех, увиденных им?..

Следующей работой Кирилла Лаврова на сцене Большого драматического театра стала его поистине звездная роль, после которой, по словам его дочери Марии Кирилловны, он, всегда скептичный по отношению к себе, осознал, что произошел некий прорыв к высокому профессионализму, что он самому себе сумел, наконец, доказать нечто очень важное, то, без чего дальше существовать в профессии было бы невозможно.

Это был Алексей Степанович Молчалин в «Горе от ума» А. С. Грибоедова, незабываемая роль, сыгранная так, словно мы прежде ничего не знали об этом человеке с обаятельной внешностью, с обезоруживающей улыбкой, вкрадчивыми интонациями, но железной, выстраданной философией жизни, которую он противопоставлял философии Чацкого убежденно и твердо.

По словам критика С. Владимирова, это был персонаж «отнюдь не традиционный. И он по-своему современен. Нет в нем обычной робости, приниженности, подобострастия. Напротив, он очень уверенно, ловко, даже как-то по-хозяйски чувствует себя в этом мире».

1962 год вошел в историю советского театра товстоноговской постановкой комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». По словам Дины Шварц, «спектакль имел огромный, скандальный успех». Так оно и было — сегодня еще достаточно очевидцев, которые помнят эффект разорвавшейся бомбы, сопутствовавший премьере «Горя от ума». Потому что спектакль потрясал устои не только современного театра, но и общественно-культурного бытия.

Товстоногов сознательно поменял жанр — он ставил не комедию, давно уже разошедшуюся в народе на пословицы и поговорки, а спектакль-диспут, спектакль-памфлет. В диспуте на темы человека и общества, свободы и несвободы личности призван был участвовать весь зрительный зал на равных с режиссером и артистами. Это ощущали все и сразу, потому что едва ли не каждая реплика была направлена на прямой контакт со зрителем. Спектакль ошеломлял, путал мысли и чувства, заставлял переживать знакомую со школьных лет комедию как ярчайшее современное произведение, пронизанное нашими вопросами и проблемами. Известный критик и театровед Е. Калмановский писал, что Товстоногов читал «Горе от ума»,

«как бы помножив его на последующий опыт истории» полутора веков. Истории государства Российского, многострадальной, жестокой, несправедливой, полной презрения к личности и ее запросам, продолженной историей советской империи, заменившей и подменившей слишком многие понятия, идеалы, критерии.

Именно потому и появился над порталом сцены знаменитый эпиграф, приводивший в ужас и трепет чиновников: «Догадал меня черт родиться с умом и талантом в России!» Слова, вырвавшиеся у Александра Сергеевича Пушкина в горькую минуту, в отчаянии и беспредельной тоске, словно накладывались на всю эту полуторавековую историю, в которой многих, слишком многих «догадал черт»…

«Горе от ума» Георгия Александровича Товстоногова было отнюдь не комедией — скорее, трагедией, пронзительной трагедией человеческого интеллекта, вязнущего и гибнущего в обществе, где никто не в состоянии его понять и оценить по достоинству. И Чацкий в исполнении Сергея Юрского не «метал бисер перед свиньями» — едва ли не впервые в трактовке грибоедовского шедевра перед нами оказывались два сильных, достойных друг друга противника: Чацкий говорил от своего собственного имени, а его оппонент, Молчалин, выступал от имени всего московского да и гораздо шире — всего российского общества.

В словах Молчалина, по точному определению Э. Яснеца, мы «обнаружили не убогую заповедь, вызубренное наставление, но своего рода философию жизни. Практическая философия Молчалина жизнестойка, ибо человек, сделавший ее своей неукоснительной программой, продолжает здравствовать и по сей день… Вот почему именно Молчалину, а не Фамусову суждено было в этом спектакле стать полюсом того опасного мира, с которым сталкивается Чацкий».

Молчалин Кирилла Лаврова был умен, изворотлив, ироничен и страстно одержим совершенно определенной целью — достигнуть «степеней известных» любой, любой ценой! Но главное, что ни на миг не возникало ощущение, будто Софья предпочла Чацкому ничтожество, примитивного и жалкого любовника — о нет! Он был совсем не прост и не однозначен, этот Алексей Степанович Молчалин, молодой мужчина, уверенно двигающийся вверх по карьерной лестнице, все понимающий, все умеющий оценить, но умеющий и переступать через унижения с твердым знанием, что они — лишь временные. Час его реванша близится с неуклонной быстротой…

Критики отмечали, что Молчалин в спектакле представал

«человеком, постоянно сознающим свое превосходство над окружающими», «у него гибкая, напряженная фигура человека, которому приходится всегда быть начеку. Неторопливые и осторожные, как будто всегда недоконченные движения», «в нем все неслышно, утаено, упрятано», «в самой его изысканной обходительности есть оттенок иронического превосходства», «в его тонкой вежливости гораздо больше высокомерия, чем подхалимства», «он-то сам себе цену знает, а значит, свое возьмет».

Действительно, ум, наблюдательность, неспешность в поступках этого Молчалина сомнений ни в ком не вызывали. Как и его превосходство над всем пестрым московским обществом, к которому он относился с какой-то тайной, глубоко спрятанной снисходительностью и покровительственностью. Он был невероятно опасен, это ощущалось в улыбке, во взглядах, в позах, в словах. Таких привычных словах грибоедовской комедии…

Потому что Кириллу Лаврову удалось воплотить не только психологический, но и социальный тип, полный внутренней угрозы. «Молчалин-Лавров нес в спектакле мотив завуалированной опасности, поднимал тему тайных всевластных пружин общества, о которых в те годы невозможно было говорить вслух, — писала критик А. Варламова. — …Здесь чувствовался расчет на длинную дистанцию, продуманный со всею „умеренностью и аккуратностью“… Герою Лаврова оставалось немножко обождать, пока российская история сама не расстелет перед ним, новым хозяином жизни, ковровую дорожку».

Интересно, что сам Лавров писал в одной из статей: «Начиная работу, я поддался соблазну посмеяться над приспособленцем и подхалимом. Я легко обнаружил комедийное начало образа. Но когда однажды меня обожгла мысль о *подлинном уме* Молчалина, я начал жестоким образом исключать все смешное и подчеркивать все серьезное» (выделено мной. — *Н. С.)*. А серьезного оказалось совсем немало в этой роли, казалось бы, изученной вдоль и поперек. Серьезным, по большому счету, оказывалось все, поэтому Товстоногов и Лавров решали характер Молчалина через постоянную смену масок. Он мог быть любым, Алексей Степанович, таким, каким угодно было его видеть каждому из персонажей, потому собственная суть была скрыта очень глубоко, а эта собственная суть не дозволяла ни эмоций, ни открытых интонаций, ни проявленного нерва. Бестрепетное красивое лицо, прекрасная улыбка, сменяющаяся порой язвительной гримасой, ровный, спокойный голос…

Я помню этот спектакль, словно видела его не в школьные

свои годы, четыре с лишним десятилетия назад, а совсем недавно; он впечатан в память навсегда, потому что стал подлинным потрясением — оказывается, классику можно (и конечно же нужно!) ставить и воспринимать только так, словно это жгучая современность. Хорошо помню, как на уроке литературы (к нам пришла тогда новая учительница, Лия Ильинична Рубинштейн, тончайший знаток литературы и театра, человек внутренне свободный, требующий от нас мысли, а не заученных истин) я говорила о Молчалине, всячески оправдывая его, очень эмоционально доказывая, что он — умнее всех в комедии А. С. Грибоедова, потому что не прячется за слова об общественно-политических идеалах и ценностях, не проповедует ничего, а строит свою жизнь так, как понимает это сам. Пусть эгоистично, пусть недостаточно чисто, пусть переступая через принципы, но по-своему, выстраданно, глубоко. Да, он — настоящий хищник, но, может быть, таким, как он, и принадлежит будущее, а не нам, считающим, что жизнь должна быть построена на отвлеченных идеалах служения обществу?.. Сначала моя учительница слегка оторопела, потом ударила кулачком по столу: «Что ты несешь? Где ты это вычитала? Подожди, ты что, смотрела спектакль Товстоногова?» — «Да! — ответила я гордо. — И он убедил меня в том, что мы, глупые и убогие идеалисты, всегда будем несчастными, но я согласна; как Молчалин, я, наверное, все равно не смогу…»

Я так хорошо запомнила тот урок, потому что впервые получила по литературе «четверку». Лия Ильинична сказала, что не может поставить мне «пятерку», потому что «меня занесло».

А меня действительно куда-то занесло после этого спектакля. Я стала иначе воспринимать литературу, театр, жизнь, потому что все привычное как будто бы сдвинулось со своих мест. Отныне для меня не было разделения: вот это — литература, а это — реальная жизнь; все сплавилось в едином тигле и горело в нем. Простое оказалось совсем не таким простым. И сегодня, читая слова самого Кирилла Юрьевича Лаврова об этой роли, внутренний монолог Молчалина, я понимаю, что была совсем не так уж неправа в своей защите и что именно в этом и кроется трагизм прочтения Товстоноговым комедии А. С. Грибоедова. «Чацкий, уверенный в своем уме и в ничтожестве Молчалина, острит, иронизирует и оскорбляет своего бывшего приятеля, — писал Лавров. — Молчалину этот наивный чудак даже симпатичен. Ведь и он когда-то думал так же, как Чацкий. И может быть, в первый раз Молчалину хочется сделать доброе дело „просто так“, без выгоды. Он слишком дальновиден и умен, чтобы обращать внимание на словесные эскапады Чацкого и обижаться

на них. Спокойно, терпеливо он пытается помочь Чацкому, объяснить ему, как надо жить. Но это бесполезно. В самомнении и запальчивости, так свойственных молодости, Чацкий не способен внять трезвому голосу рассудка. Мне, моему Молчалину, становится ясно, что Чацкий просто глуп…

В финальной сцене второго акта сталкиваются не Чацкий с Молчалиным, а две философии жизни. Молчалину знакома философия Чацкого. Она даже им испробована. И отброшена, как пустышка. Мудрость Чацкого — на самом деле глупое мальчишеское позерство. Молчалинская философия не по зубам Чацкому. Он не дорос до нее… Но Чацкий, ничего не поняв, язвит, смеется, радуется. Он думает, что загнал Молчалина в угол…

В пьесе Молчалин пассивен. Он защищается. Оправдывается. В спектакле Молчалин нападает и поучает. А понимая, что Чацкий ничего воспринять не может, — издевается над ним. Нет, это только Чацкому кажется, что он победил в словесной дуэли с Молчалиным. Победитель — Молчалин. Этого не понял Чацкий. В этом его трагическая ошибка».

Откуда взял Лавров, что Молчалин думал когда-то, как Чацкий? Казалось бы, текст Грибоедова не дает оснований для подобного вывода, но артисту было интересно углубить образ, показать Алексея Степановича, некогда слушавшего Чацкого, может быть, столь же восторженно и взволнованно, как слушала его Софья. Тогда он, действительно, может испытывать чувство превосходства — он-то прошел эту ступень, поняв, что она бесперспективна, и отрекся от прежних восторгов и волнений, а Чацкий так и остался при прежних убеждениях — какой мальчишка! Такого только пожалеть да постараться научить чему-то толковому…

Замечательный критик и театровед, мой учитель, к памяти которого я отношусь с любовью и трепетом, Юрий Сергеевич Рыбаков, близко друживший с Георгием Александровичем Товстоноговым и с Кириллом Юрьевичем Лавровым, назвал спектакль «Горе от ума» великим. И ничуть не преувеличил. Помню, у нас с Юрием Сергеевичем была такая игра — назвать десять великих спектаклей, которые мы видели за свою жизнь. Десятку мы так и не смогли набрать за долгие годы, пока продолжали эту игру, но каждый раз упорно начинали с «Горя от ума» да и следующие четыре позиции неизменно были заняты спектаклями Георгия Александровича Товстоногова.

Подлинной вершиной спектакля была «дуэль» Чацкого и Молчалина — их диалог происходил на авансцене и был направлен непосредственно в зрительный зал. Сотни раз эта

сцена была описана в театроведческой литературе, любой из видевших спектакль не мог обойти вниманием и эмоциями этот диалог, потому что он был поистине опрокинут в зал и каждый, буквально каждый зритель оказывался под электрическим зарядом мысли.

И финал отнюдь не вызывал ощущения краха Молчалина. Это была всего лишь маленькая, вполне поправимая ошибка, после исправления которой его путь наверх продолжится вполне успешно, и те, перед кем он вынужден сегодня натягивать маски, превратятся из благодетелей в его верных слуг, потому что он непременно прорвется на самый верх и уже перед ним будет угодливо склоняться московское общество…

Впервые Кирилл Лавров играл не только непривычного для него персонажа, но и отношение к нему артиста и таким образом впервые проявилась, очень ярко и выпукло обозначилась *тема Кирилла Лаврова,* которая не раз еще покорит зрителя не только на сцене Большого драматического театра, но и в кинематографе. Образ Молчалина, по верному наблюдению Э. Яснеца, «принадлежит к вершинным созданиям искусства Лаврова, искусства БДТ. Фантазию актера, казалось, возбуждала и дразнила мысль о явлении программного карьеризма в его реальном бытовании. Он уже знал перспективу вытравленной человечности. Он уже видел, к чему это приводит».

«Вытравленная человечность» — как точно и образно найдено это определение! Не иметь ее от рождения, не знать, что такое человечность вообще — и сознательно вытравить ее в себе, выжечь, чтобы не мешала, не смущала, не проявляла себя не к месту и не ко времени. Убить в себе, в своей душе малейшие проявления милосердия, жалости к людям, понимания. Во имя чего? — во имя достижения цели, во имя карьеры.

Пройдет совсем немного времени, и Кирилл Лавров сыграет еще в одном великом спектакле Георгия Александровича Товстоногова, в котором это понятие вытравленной человечности проявится в его персонаже еще острее, еще сильнее, чем в Молчалине. Это будет такая же событийная работа, о которой заговорят все без исключения критики и зрители. Она ознаменует высочайшее профессиональное мастерство Кирилла Лаврова.

Небольшое отступление. К 75-летию Кирилла Юрьевича Лаврова в Театральном музее города была открыта выставка. На ней было множество фотографий, афиш и программок спектаклей, но в одном из залов посетителей ждал сюрприз — в стеклянной витрине были выставлены два театральных костюма: сюртук Молчалина и мундир Василия Васильевича Соленого из чеховских «Трех сестер». В числе многих я замерла у этой

витрины, не в силах сдвинуться с места, а перед моими глазами оживали сцены спектаклей, наполненные не только мелькающими, словно в калейдоскопе, картинками, но и голосами. Кирилл Юрьевич Лавров стоял рядом. Я украдкой взглянула на него и — не знаю, показалось ли мне или нет? — в глазах его блеснули слезы, на какой-то миг, но блеснули. Было ли это воспоминание о начале подлинного профессионализма или о великих спектаклях своего мастера и учителя Георгия Александровича Товстоногова, которые подарили ему, артисту, столько муки и столько счастья? Было ли это воспоминание о молодости, о счастливых, прекрасных временах, когда все удавалось и когда все они еще были вместе, те, кого уже не было, — Ефим Копелян, Павел Луспекаев, Владислав Стржельчик?..

Кстати, здесь хотелось бы сделать еще одно отступление. И если первое было эмоционально-воспоминательным, то это, скорее, станет полемическим, но крайне необходимым именно здесь, после разговора о спектакле «Горе от ума».

Статья А. Варламовой, из которой была приведена выше цитата о Молчалине, опубликована в сборнике «Русское актерское искусство XX века» в Санкт-Петербурге в 2002 году. Понятно, что героями статьи о Большом драматическом театре являются именно актеры, но почему-то сделано это за счет режиссера. Поначалу фразы и пассажи статьи, где речь заходит о Г. А. Товстоногове, чуть раздражают, вызывая ироническую улыбку, постепенно же они становятся все более и более навязчивыми, задавая определенную интонацию, и начинают вызывать откровенное несогласие. И даже — протест.

Вот, например, что говорится о «Горе от ума»: у Товстоногова нередко встречается «отлучение сценических персонажей от поля драматического напряжения, подмена конфликта — контрастом. Такая ситуация неоднократно складывалась в товстоноговских спектаклях, где антагонисты непременно были выявлены и обозначены, но специфика и динамика их драматических взаимоотношений — что, собственно, составляет содержание и главный интерес театрального искусства — на режиссерском уровне выстраивались далеко не всегда». Но как же быть тогда с тщательной, детальной простроенностью динамики драматургических отношений Чацкого и Молчалина, двух главных антагонистов пьесы? Куда девать незабываемых В. Полицеймако-Фамусова, Е. Копеляна-Горича, Л. Макарову-Лизу, Н. Ольхину-Наталью Дмитриевну, Т. Доронину-Софью? От чего они были отлучены, если до сей поры отчетливо помнятся их

интонации, их жесты? Упрекая Георгия Александровича Товстоногова в недостаточном внимании к актерам, в отсутствии «стилистической определенности и целостности», критик как будто бы забывает о том, что, один из очень немногих режиссеров, он создал в своем театре сильнейший, выразительнейший ансамбль, в котором каждый «инструмент» звучал самобытно и глубоко, но и все они сливались в поразительно едином и прекрасном звучании! Именно целостностью и стилистической определенностью были сцементированы товстоноговские спектакли, и этим вошли в историю отечественного и мирового театра.

Сегодня, когда на нашу долю досталось вот такое время — время неопределенности стиля, необязательности жесткого режиссерского рисунка, когда просто «культурный» спектакль уже становится событием и неожиданностью, вспоминать работы Георгия Александровича Товстоногова особенно важно и необходимо, потому что они были знаком того самого русского психологического театра, который мы продолжаем терять с невероятной скоростью и почему-то с энтузиазмом, в жажде нового, неизведанного. А, как говорит старуха-нянька в драме Леонида Андреева «Анфиса»: «Все уже сказано… все уже сделано…» И сделано теми титанами русской сцены, говорить о которых сегодня пренебрежительно — просто грех.

Но вернемся в Большой драматический театр периода его расцвета, когда Кирилл Юрьевич Лавров, сыгравший Молчалина, впервые уверовал в себя — пусть еще не окончательно (этого, судя по всему, что я слышала и читала о нем, так никогда и не произошло!), но все же осознал верность своего выбора, правильность пути. Он к тому времени уже принадлежал Георгию Александровичу Товстоногову всеми помыслами, но был слишком закрытым человеком, чтобы делиться своими чувствами и — особенно! — своей жаждой служения.

Принадлежал этому режиссеру. Этому театру. Этому искусству.

Прошел 1963 год, наступил 1964-й, очень важный для Кирилла Лаврова, потому что именно в этом году ему довелось сыграть поистине судьбоносные роли и в театре, и в кино.

Это был спектакль Г. А. Товстоногова «Поднятая целина» по роману М. А. Шолохова, где Лавров-Давыдов стал не просто главным героем сценического повествования, но и «получил благословение» на целый ряд положительных героев современности. А в фильме А. Столпера «Живые и мертвые» по роману Константина Симонова Лавров сыграл политрука

Синцова, что, с одной стороны, стало своеобразным продолжением образа Давыдова, с другой же — позволило артисту полно и интересно раскрыться в чрезвычайно дорогом для него военном материале.

Это было действительно важно, потому что Кирилл Лавров играл своих ровесников, а не юношей, «обдумывающих житье», из одежек которых он чувствовал себя давно выросшим. Подобные роли давали возможность Лаврову проявить свое гражданское чувство, свои позиции, что тоже было для него невероятно важно — он был личностью, зрелой, глубокой и серьезной, и начал остро ощущать необходимость высказывания, необходимость утверждения собственных принципов и идеалов.

Г. А. Товстоногов ставил «Поднятую целину» М. Шолохова как «ораторию» (определение замечательного театрального критика Д. Золотницкого). Обращаясь к революционному прошлому страны, режиссер пытался нащупать в этой специфической тематике живые и болезненные узлы, которые касались непосредственно его поколения, а значит — и его самого. Отдавая себе отчет в том, какими наивными были по большей части строители светлого будущего, Товстоногов хотел понять идеалы, которые они видели перед собой, за которые боролись, погибали, страдали. И осмыслить те изменения, которые претерпели эти идеалы на «этапах большого пути», пройденного тем поколением, к которому Георгий Александрович принадлежал. Ведь они видели всё уже другими глазами, воспринимали всё иными струнами души. Для того чтобы решить подобную задачу, необходим был материал не просто масштабный, но официально признанный, хотя и вызывающий споры. Фигура Михаила Шолохова и его произведение были для этой цели идеальными.

Главным героем Товстоногов видел Макара Нагульнова (его блистательно сыграл Павел Луспекаев) — пламенного борца за всеобщие идеалы, верующего в мировую революцию и старающегося приблизить ее, а одновременно — наивного ребенка, не сомневающегося в том, что изучение английского языка приблизит это желанное будущее, и все станут счастливы.

Нагульнов был поднят режиссером в спектакле на недосягаемую высоту! Но в то же время все комментарии (озвученные голосом И. Смоктуновского) были как бы из времени, тоже ушедшего в прошлое, а не из дня сегодняшнего. Товстоногов ни на миг не забывал о том, что двухтомный роман Шолохова, повествующий о событиях 1930 года, писался очень долго и пришел к читателю фактически в разные эпохи жизни страны. Этот момент необходимо было тоже учесть в инсценировке для того, чтобы получился спектакль мощный, эпический,

содержащий в себе глубокое размышление о тех, кто верил, не ведая никаких сомнений, несмотря на то, что действительность давала постоянно очень и очень серьезные поводы усомниться в деле, которому они верой и правдой служили.

Д. Золотницкий писал в статье, опубликованной в журнале «Театр» после московских гастролей БДТ в марте 1964 года: «В эпохи переломные, когда крутой рывок истории дается напряжением всех сил народа, можно вообразить, будто движение — все, а цель — ничто, или, наоборот, что цель оправдывает средства. Спектакль дает сложные взаимосвязи личности и истории в один из таких переломных моментов, проникает в суть явлений.

Его современность — в ретроспективном взгляде на события и людей. Это не парадокс. Попытка взглянуть на ситуации „Поднятой целины“ как на сегодняшние не может не обернуться фальшью, да и едва ли возможна практически».

Более всего Товстоногова волновал в «Поднятой целине» реальный, горький опыт, приобретенный поколением романтиков — в первую очередь Нагульновым и Давыдовым.

В одном из интервью по поводу «Поднятой целины» Кирилл Юрьевич Лавров говорил, что дороже прочего для него в Давыдове «вот эта романтичность его, взволнованное отношение к жизни. В сущности его практичность, решительность отдельных поступков есть следствие главного качества души — романтической взволнованности. Показать ее изнутри, не сразу, как свойство натуры, как качество характера — это и означало для меня сыграть самое дорогое в Давыдове.

Моя главная сцена в роли — ночь перед гибелью. Те мгновения, когда я, Давыдов, читаю Ленина, его слова о будущем. Я действительно очень волновался, произнося их вслух, потому что тут было самое сокровенное, смысл жизни героя. И зерно характера.

Усталость его была придумана и заложена в роль. Ведь романтизм свой он никому не показывал. Он, может, и слова-то не знал такого. Он каждый день, от петухов до петухов, был просто занят тяжелой, изнурительной работой. Он был измочален ею. И действительно, еле держался на ногах от усталости. Мне хотелось лишить его мнимой значительности. Внешней монументальности. Не какой-то феномен, супергерой, железобетонная личность. Нет. Такой же вот смертный, как и мы. И грешный. И в чем-то наивно-простодушный… Но он знает главное — во имя чего он здесь. И этому знанию, этой романтической мечте он не изменит».

Эти слова чрезвычайно важны для нас, потому что

раскрывают не только характер героя «Поднятой целины», но во многом и характер самого актера. «Романтическая взволнованность» была в высшей степени присуща и Кириллу Лаврову, хотя вряд ли он задумывался над этим. Но именно с этим качеством, с этой чертой характера связано накрепко то ощущение, которое вынесено в название нашей следующей главы — «Я отвечаю за все!». Сопряжение жизни и творчества, их неразрывность, их взаимопроникновение были невероятно важны для Кирилла Юрьевича Лаврова, осознававшего как смысл жизни служение людям. Самым разным. Тем, кому это было необходимо, — почувствовать чье-то неравнодушие к своей судьбе, разделенность, желание помочь, поддержать…

Были такие личности, именно в 1960-е годы осознавшие это сопряжение как свой долг. Таким был Михаил Ульянов. Таким был Олег Ефремов. В этих людях значительно сильнее, чем в других актерах, проявлялись черты «романтической взволнованности» жизнью общества в целом и отдельных его представителей. Может быть, именно поэтому им суждено было воплощать на экране почти исключительно положительных героев.

И в этом была горькая расплата…

Ни малейшей фальши не было в спектакле. «Это одно из крупнейших произведений нашего театра. Он помогает видеть и думать исторически», — отмечал Д. Золотницкий. И это были не просто слова, в них ощущалось предчувствие грядущих перемен в жизни общества.

Наступали другие времена, оттепельная тень таяла буквально на глазах, а вместе с ней таяли надежды и мечты. Чувствуя это, Георгий Александрович Товстоногов не пытался удержать время, остановить отнюдь не прекрасное мгновенье — он был как всегда жесток и конкретен: умея видеть, думать и обобщать исторически, он хотел дать этот урок и своим зрителям.

Может быть, напоследок. Может быть, в надежде на пробуждение в человеке каких-то необходимых для противостояния механизмов…

Хотя и в это верилось все меньше и меньше.

Двенадцатого октября 1964 года в Большом драматическом театре начались репетиции чеховских «Трех сестер», еще одного великого спектакля Георгия Александровича Товстоногова, спектакля, на мой взгляд, одного из самых пронзительных и горьких в его творчестве, в котором мы увидели Кирилла Лаврова совершенно непривычным, новым, завораживающим своим мастерством.

А через два дня после начала репетиций, 14 октября, время снова совершило некий виток, перевернулись песочные часы — неуловимо и неумолимо. Именно в этот день состоялся исторический Пленум ЦК КПСС, на котором Н. С. Хрущев был отстранен от власти. Может быть, Кириллу Юрьевичу Лаврову вспомнился в тот день зять Никиты Сергеевича, директор Театра им. Леси Украинки, конфликт с которым заставил Лаврова покинуть Киев? И, кто знает, может быть, вспомнился с благодарностью — и за полученный урок борьбы с ветряными мельницами, и за то, что он оказался здесь, в БДТ, у Товстоногова…

Первая репетиционная запись датируется 15 октября, следующим днем после пленума, о котором говорили на всех углах, гадая, что же будет дальше. Стенограмма репетиций велась Н. Пляцковским и точно запечатлела не только высказанные слова, но и атмосферу этой первой репетиции.

«Какое самое главное событие, предшествующее акту? Самое важное событие — смерть отца. Надо понять, что такое генеральская семья в то время. Это обеспеченность, покой, отсутствие забот. Так шла жизнь. И в один день все кончилось. Теперь каждому надо определяться. Этот год был годом траура, сегодня траур снят, надо задуматься о дальнейшей жизни… Год прошел без отца, и сегодня все всплыло, все обострилось благодаря приезду Вершинина… Сегодня брат и три сестры стали лицом к лицу с жизнью, и они должны взять жизнь на себя… Кончился траур, надо начинать жить по-новому. Сегодня всех объединили именины, все — в одном фокусе и при этом оказались разъединенными. Первый акт очень взвинченный. Чехов ставит вопрос так: что будет с героями, с их душами? Дальнейшим развитием пьесы движет этот вопрос, а не повороты сюжета, как было бы у других авторов.

Сквозное действие первого акта — создать праздник. Кончается акт тем, что праздник не состоялся. У всех желание сделать хорошие именины, а они не получились. Кончен траур, сняты многие запреты… Уже надо жить, можно жить, а не получается».

Такова была структура конкретного жизненного момента — жить было можно, но не получалось, никак не получалось! И хотя было бы опрометчиво соотносить напрямую мысли режиссера, связанные с «Тремя сестрами», и события, происходящие вокруг, было бы глубоко неверно развести их по разные стороны; настроение, атмосфера, в которых начинались репетиции, были тесно связаны с реальной ситуацией растерянности и неопределенности.

Георгий Александрович Товстоногов писал: «Почему из всех чеховских пьес мы выбрали именно „Три сестры“? Мне казалось, что тема трагического бездействия с особой остротой звучит в наш век — век активного творческого вмешательства в жизнь. И чем приятнее, добрее, прекраснодушнее будут герои пьесы, тем страшнее прозвучит тема их душевного паралича. И, рассказывая сегодня о неосуществленной мечте чеховских героев, о крушении их идеалов, мне хотелось передать трагизм свершившегося с ними, потому что „Три сестры“ — произведение трагическое. Акварель, полутона — лишь средство, а главное — гражданский гнев писателя и его любовь к человеку, здесь градус авторского отношения к действительности очень высок…»

Василий Васильевич Соленый представал в трактовке Кирилла Лаврова существом глубоко несчастным, несмотря на ту уверенность (даже — наглость), с которой он постоянно старался держаться, несмотря на его открытый, декларируемый демонизм. Все в нем было книжным, заемным, наносным, а под этим панцирем прятался хорошо известный в русской литературе тип «лишнего человека», не ведающего, куда ему деться с его ненужной Ирине любовью, с его одиночеством и бесприютностью.

Уже на первой репетиции Г. А. Товстоногов акцентировал: «Соленый — странная фигура. Он наиболее изолированный человек из всех. К нему в первом акте никто не обращается. Вроде его все не любят, но, с другой стороны, он бывает в этом доме много и часто. Не потому ли с ним все примирились, что знают о его неистребимой любви к Ирине? Человек влюблен, с этим ничего нельзя поделать. Гнетущая это штука — любовь Соленого. Он не пользуется симпатией хозяев, но любовь, тем более безнадежная, такая уважаемая вещь, с которой надо примириться. Поэтому, с одной стороны, он чужой здесь, а с другой — свой. Его хамство и бестактность — это форма самозащиты. Он культивирует сходство с Лермонтовым. Лермонтов в его представлении — роковой герой. Человек, который пыжится быть роковым, выглядит нелепым в этом стремлении, — в силу обстоятельств оказывается действительно роковым. Это гениальный ход в пьесе…

Соленый и Тузенбах — это столкновение цинизма и идеализма, не в философском, а в нравственном смысле. Один не верит ни во что, другой верит во все».

Но не только цинизма и идеализма, позволю себе дополнить мысль Георгия Александровича. Здесь сталкиваются словно два мира — мир человека, крайне неуверенного в себе (от этого постоянная бестактность Соленого, его грубость и вмешательство во все) и оттого желающего все говорить и делать наперекор

другим, и мир человека, который верит в себя, а значит, и в будущее. Верит в то, что труд может принести счастье; верит в то, что Ирина со временем полюбит его; верит в самое жизнь…

Товстоногов и Лавров задумали своего Соленого совсем не таким, каким он представал в прежних постановках «Трех сестер». Здесь — это крупная, но никчемная личность, которая объявляет себя роковым, демоническим героем и таковым и оказывается, убив барона на дуэли.

На протяжении всего спектакля Лавров-Соленый был напряжен: он словно присутствовал при объяснении Тузенбаха и Ирины, хотя и был отдален от них, метался, словно зверь в клетке, в глубине сцены; он появлялся неожиданно всякий раз, словно разоблачение лености Чебутыкина, «неприличности» завязывающегося романа Маши с Вершининым, идеалистических высказываний Тузенбаха (его издевательское «цып-цып-цып» звучало над бароном, словно резкий удар); он нависал над Ириной, словно дамоклов меч, парализуя ее, лишая воли.

Он был страшен, тот Соленый, которого воплотил в спектакле Кирилл Лавров, потому что точно так же, как Наташа, он губил семью Прозоровых, подтачивал, словно червь, устои этого дома и быта. И ужас заключался в парадоксальном чеховском сближении, сопоставлении: Наташа — простая мещаночка, попавшая в чуждую среду, а Соленый — интеллигент по происхождению, русский офицер, свою же среду грубо разрушающий и уничтожающий…

«В Соленом-Лаврове рисунок роли определяла программная, вызывающая бестактность, непопадание в общий тон, настойчивость, с какой он привлекает к себе внимание», — писала Р. Беньяш. Но каким-то непостижимым образом все это сочеталось с глубоко скрытым страданием и острым чувством собственного, неистребимого одиночества.

Товстоногов на репетициях много говорил как об одной из главных тем спектакля об «атрофии воли», о «губительной силе бездействия». Казалось бы, к Соленому это имеет мало отношения — его воля отнюдь не атрофирована, в отличие от других персонажей именно он действует, действует страшно и жестоко, потому что дуэль ставит последнюю точку и определяет дальнейшую жизнь сестер. Но все эти определения Товстоногова имеют самое непосредственное отношение к тому, кто строил свою жизнь на примерах книжных, неживых, для кого все значение Лермонтова умещалось в его широко известный финал — во время дуэли он ел черешню, сплевывая косточки и всем своим видом демонстрируя презрение к смерти и наслаждение сочными плодами. Соленый заворожен именно этим в

Лермонтове — его вот таким демонизмом, его презрением к обывателям и к мысли о смерти. Но это только внешне. Чем ближе к финалу спектакля, тем более неуверенным и даже растерянным становится его взгляд, тем больше «накручивает» Соленый сам себя, понимая, что обратного пути — нет, впереди неизбежная дуэль.

Сохранилась кинопленка, на которой запечатлена одна из репетиций «Трех сестер». Георгий Александрович Товстоногов говорил о сестрах с позиций влюбленного в них человека: об удивительной душевной ранимости, о глубокой культуре отношений между собой и с окружающими. Режиссер считал, что сила их притягательности для нас именно в этом и состоит — в их исключительности в сегодняшнем мире. И резким диссонансом прозвучали слова Кирилла Лаврова о том, что он не может принять полностью сестер Прозоровых, потому что ощущает в них равнодушие — в том, что они не могут противостоять мещанке Наташе, в том, что ничего не предпринимают, чтобы не состоялась дуэль, в примирении со смертью Тузенбаха.

Этот эпизод делает очевидным: в своего Соленого артист вложил и оттенки собственного, личностного отношения к обаятельным героиням, подавленным «атрофией воли». И, может быть, именно это и вызывало в Соленом раздражение обычаями дома Прозоровых и теми, кто «прикипал» к нему, принимая безоговорочно все, что здесь происходило. Лавров досочинил свою роль — и это оказалось чрезвычайно важным в эстетике всего спектакля.

Э. Яснец писал: «Некоторые зрители… увидели в любви и ревности Соленого проявления известной душевной сложности… С одной стороны, нелепые выпады, плен внутренней скованности, страшный замысел, маска бретера, а с другой — боль признаний, неотступность взгляда, преследующего Ирину, пальцы, нежно перебирающие ее перчатку, глубоко раненное сердце. Таким видели Соленого-Лаврова — под маской бретера сердце поэта. Человек, вызывающий душевное волнение, искреннее сочувствие. Как если бы это был сам Лермонтов, а не трагикомическая пародия на него».

Свидетельство критика чрезвычайно важно, потому что, с одной стороны, подобным сложнейшим рисунком роли, придуманным Товстоноговым и Лавровым, укрупнялся и уточнялся общий замысел спектакля, с другой же — образ Соленого считывался зрителями через призму привычного восприятия артиста Кирилла Лаврова — безусловно положительного героя, человека твердых убеждений, идеалов,

позитивной жизненной программы. Таковым было абсолютное большинство персонажей, созданных Лавровым на подмостках Большого драматического театра, и они не могли не довлеть, не вызывать в зрителе определенного стереотипа. Но тем неожиданнее по ходу развития сюжета становился для них Василий Васильевич Соленый! Под верхним слоем раздражительного и хамоватого человека, дуэлянта и забияки, вечно рвущегося в центр внимания, оказывался человек отверженный, никому не нужный, лишний в самом прямом значении этого слова.

«Вытравленная человечность» — это определение характера Молчалина играло огромную роль и здесь. Постепенно, шаг за шагом, Соленый выдавливал из себя по капле не раба, а человека. Он словно мстил всем за свою ненужность, и его дуэль с Тузенбахом становилась самым последним, самым решительным штрихом в этой обдуманной и страшной мести не принимающему его обществу. «Целостное прочтение чеховского образа вылилось здесь в захватывающую своей оригинальностью сценическую форму, — писал Э. Яснец. — Характерный актер, всегда живший в Лаврове, обрел принципиально новое и чрезвычайно перспективное качество — психологической эксцентрики. Через роль-эпизод в „Четвертом“, через Молчалина и Соленого актер подбирался к самому сложному для себя жанру — гротеску».

Я помню этот спектакль очень отчетливо, хотя видела его подростком. Подобно «Горю от ума», он смещал привычные понятия и ориентиры, заставлял задуматься над горечью жизни, в которой мы все — люди с «атрофированной волей» и «вытравленной человечностью». Почему? Зачем? К чему вообще так жить? И как жалко, бесконечно жалко было их всех и едва ли не в первую очередь — Соленого, такого никчемного, так тесно зажатого в тиски собственных представлений, заимствованных из книг. А мы разве не из книг заимствуем свою жизнь — все ее представления и иллюзии?.. Почему-то особенно отчетливо помнится интонация Кирилла Лаврова, когда он медленно, издевательски произносил: «Он и а-ахнуть не успел, как на него медведь насел…», а в глазах плескалась такая смертная тоска, такая боль «непопадания» в атмосферу этого дома, этого мира, что сердце сжималось от непонятной, жгучей тоски. Может быть, это была смутная, неоформившаяся еще мысль о том, что и мы ахнуть не успеем, как насядет на нас тусклая, горькая взрослая жизнь, в которой мы ничего не в силах будем изменить…

И еще никуда не уходит из памяти сцена финальная, перед дуэлью, когда Соленый появлялся лишь на несколько минут, чтобы поторопить Чебутыкина, а потом понимал — игра кончена,

надо идти убивать. Словно на миг в его панцире приоткрывалась трещина и сквозь нее мы видели слабого, беспомощного человека — он закрывал лицо руками, поворачивался к залу спиной, делал несколько шагов, хватался за спинку кресла, стоял несколько секунд и — четким шагом военного уходил. Уходил от нас навсегда…

Не могу удержаться от соблазна привести здесь обширную цитату из статьи замечательного критика Константина Рудницкого, очень подробно и интересно проанализировавшего характер персонажа: «Фиглярство Соленого может сначала показаться банальностью наизнанку. Но это не так, и К. Лавров не только не высмеивает своего Соленого, а даже не дает зрителям ни одного повода посмеяться над ним. Глубочайшая серьезность, собранность, подтянутость, отличная офицерская выправка, гордая поза отчужденности… Что с ним? Почему он оригинальничает, выламывается? Отчего так страдает?.. Он снедаем жаждой духовной близости.

Он страдает — это ясно видно в спектакле — оттого, что ему бесконечно нравится моральный климат Прозоровского дома, оттого, что ему завидно мила необычная и непривычная красота интеллигентской, чистой и благородной жизни, оттого, что проникнуть в эту жизнь, войти в нее как равный, стать в ней своим он не может. Что так легко, без всякого усилия далось Вершинину, никак не дается ему. Формально его принимают, он вхож в этот дом, но Прозоровские души закрыты перед ним. Горестно-неумный, он так никогда и не поймет, почему же это „барону можно, а мне нельзя“. Он напрягает все свои силы, чтобы дотянуться до остальных, при этом пыжится, глупо и напряженно острит, нарывается на неприятности, задирает барона, с аффектацией говорит о любви, хотя вряд ли влюблен, возбуждает в себе ревность, хотя вряд ли ревнует…

К. Лавров впервые — и поразительно метко — обнаружил в поступках Соленого логику, диктуемую ситуацией отверженности. Разрушителем, дуэлянтом, убийцей Тузенбаха этот мрачный офицер, действительно похожий на Лермонтова, стал только потому, что его не поняли и не пригрели. С ним не поделились духовным богатством, без которого, оказывается, и Соленому жить невмоготу».

В том же году Кирилл Лавров сыграл политрука Синцова в фильме «Живые и мертвые» по роману Константина Симонова.

Кириллу Юрьевичу Лаврову всегда очень много писали. Значительная часть писем предназначалась депутату, общественному деятелю, но было много и тех, в которых зрители

говорили артисту о своих мыслях и чувствах, связанных с той или иной его ролью, часто отождествляя артиста с персонажем.

Одно из таких писем пришло после фильма А. Столпера. «Впервые я увидела Вас в „Живых и мертвых“… Я смотрела и видела перед собой отца, с которым я в последний раз встретилась за месяц до войны. (Он был кадровым военным и несколько месяцев перед войной мы жили врозь.)… В феврале 1943 года страшные строки извещения: „Ваш отец погиб смертью храбрых 23 ноября 1942 года под Ржевом…“ …Чем-то Вы были похожи на него в роли Синцова, может быть вдумчивым, внимательным взглядом, сдержанностью, внутренней силой, но стали мне близки и дороги…»

Он многим стал близок и дорог после этой работы, наверное, потому, что в Синцове соединились его личный человеческий опыт, память о войне, о том, как он рвался на нее, опыт нового взгляда на события начала 1940-х годов через прозу Константина Симонова, собственный возраст, дающий возможность многое увидеть и оценить иначе, и конечно же уроки новой военной прозы, хлынувшей на журнальные страницы.

Как мы уже говорили, Кирилл Лавров уже давно и много снимался в кино, но его подлинная биография киноартиста начинается именно с «Живых и мертвых».

Политрук Синцов — это своего рода концентрация движения мысли в фильме. Он был лишен у Лаврова какой бы то ни было монументальности, уверенности в каждом своем слове. Главное чувство, которым жил Синцов-Лавров, — боль, огромная боль всей России, проживающей и переживающей жестокую и страшную войну. Он видел все: мужество и трусость, отступления и поражения, спокойный, раздумчивый гуманизм комбрига Серпилина (это была блистательная работа Анатолия Папанова!) и наглость молодого лейтенанта, прорыв из окружения и гибель солдат под гусеницами вражеских танков. «Я видел за эти дни столько, сколько не видел за всю жизнь», — скажет Синцов редактору военной газеты, и в этих словах прозвучит не только «выученный текст», но и собственная память…

«Секрет роли и, добавим, ее сложность именно в том, что фигура героя предстает как связующее начало разорванных между собой эпизодов фильма, то есть носит часто нескрываемо функциональный характер, — писал Э. Яснец в книге о Кирилле Лаврове. — Рисуется эпос войны, события изображаются объективной камерой, а соединяются между собой образом Синцова — их свидетеля и участника. Его лицо — не бесстрастное, холодно отражающее зеркало. События проживаются этим человеком и словно отслаиваются в его душе

все новыми изменениями, каким-то сгусточком мысли в тревожно распахнутых глазах».

И не только собственная память и иной угол зрения, возникавший от возраста и человеческого опыта, помогали артисту. В одном из интервью Кирилл Юрьевич говорил о том, что друзья его — в основном военные. В кругу этих людей он чувствовал себя увереннее и проще, нежели среди коллег. Может быть, потому, что семь лет, проведенных в армии, не прошли для Лаврова бесследно; может быть, потому, что Юрий Сергеевич Лавров так не хотел, чтобы его сын расставался с армией ради артистической карьеры, искренне полагая, что воинское дело — настоящее мужское.

В интервью Кирилл Лавров говорил: «Память сохранила всю атмосферу тех страшных первых месяцев войны: эвакуация, станции, забитые эшелонами, беженцы, грохот приближающихся боев… Все это для меня зримо, ощутимо. Когда впервые читал роман Симонова „Живые и мертвые“, многие сцены переживал так, будто это на самом деле случилось со мной».

Он и сыграл эту роль так, словно это случилось с ним самим. Политрук Синцов немногословен — в основном в фильме живут его глаза, глубокий, пристальный, страдающий и все понимающий взгляд человека, который наделен великим даром понимать обстоятельства и людей и оценивать их адекватно. Честный, принципиальный, прямой, мужественный, Синцов Лаврова был подлинной личностью. По словам критиков, он отчасти дописывал свою роль, насыщая ее вторыми планами и доказывая обоснованность каждого решения политрука без пафоса и надрыва. Он действительно был одним из тех умных и смелых героев войны, которым есть число и о которых мы узнаем с годами и десятилетиями все больше и больше, убеждаясь, что Кириллу Лаврову удалось сыграть в фильме «Живые и мертвые» то, чего мы еще не знали тогда, в середине 1960-х годов, о чем молчали больше, чем говорили…

Отчасти потому и была выстроена роль Синцова режиссером А. Столпером в основном на крупных планах. В самых разных ситуациях мы видели очень близко глаза Лаврова и по ним догадывались о многом.

В герое Кирилла Лаврова была огромная внутренняя убежденность в том, что как бы ни было трудно, но победа непременно останется за теми, кто защищает свою Родину и весь мир от коричневой чумы. «Тяжкая повседневность труда войны, скромный героизм, избегающий показухи, лицо, почти неразличимое, слившееся с общим усталым выражением многих лиц шагающих в колонне солдат, аскетическое самоограничение

и душевная выносливость — все это узнавалось в Синцове-Лаврове как точные, метко схваченные черты эпохи Великой Отечественной» (Э. Яснец).

Очень важным было еще и то, что роман Константина Симонова явился одним из первых произведений, повествующих о войне не так, как это было принято прежде. Здесь дышала «окопная правда», здесь открыто говорилось о том, что формализм и демагогия и в эпоху горьких страданий пытались бороться с верой в человека, в его нравственные силы, что боязнь ответственности привела к гибели многих и многих.

Ожесточенная борьба Синцова за восстановление в рядах коммунистов показана в романе и в фильме не как частный случай, а как необходимость восстановления справедливости — в контексте всей военной атмосферы. «Научимся мы когда-нибудь верить людям?!» — с болью и гневом восклицает Синцов, получив очередной отказ на восстановление в партии. И речь здесь идет об извечной подозрительности к людям как системе взаимоотношений в армии, в окружающей реальности. Тема доверия, тема беспафосной, недекларируемой гуманности, пожалуй, именно после «Живых и мертвых» становится главной для Кирилла Лаврова — не только артиста Лаврова, но и человека, гражданина.

Можно без преувеличения сказать, что он глубоко пропустил ее через себя, эту ноту, этот мотив — доверие, без которого не может быть нормальных человеческих связей, нормальных человеческих взаимоотношений. И роль Синцова, как представляется, имела серьезное значение для Кирилла Лаврова не только как высокая профессиональная ступень, открывшая ему дорогу в «большой кинематограф», но и во многом повлияла на его личность, на тот процесс формирования, который еще отнюдь не был завершен. Переживать то, что пережил на протяжении двух серий фильма «Живые и мертвые» политрук Синцов, надо было еще долго, надо было переносить что-то на свою собственную жизнь, надо было осознать влияние роли на собственный характер, потому что и в повседневной жизни, при столкновении с разного рода несправедливостями и отсутствием доверия к человеку, у артиста Кирилла Лаврова взгляд делался непроизвольно тем самым, синцовским, которым он смотрел на нас с экрана, заставляя порой сжиматься от собственного несовершенства и допущенных ошибок…

Почти через два десятилетия после окончания той страшной войны Кирилл Лавров вернул тем, кто прошел по ее дорогам, живую и подлинную память о тех временах, а родившимся уже после войны подарил чувство глубокой благодарности и

преклонения перед истинными героями — людьми, которые свято верили в Победу и делали все возможное для ее приближения.

И как причудливо порой играет нами судьба — ведь это именно после «Живых и мертвых» Кирилл Юрьевич Лавров оказался в Белграде, где нашел следы своего деда, скончавшегося и погребенного там в 1944 году! Благодаря этому фильму он смог узнать о последних годах жизни незаурядного человека, педагога, хорошо знавшего, как много значит в нашей жизни доверие к человеку.

После 1964 года известность Кирилла Лаврова шагнула далеко за пределы Ленинграда и Москвы — его узнали и полюбили уже не только как замечательного артиста одного из самых лучших советских театров, но как артиста кино, воплотившего на экране образ человека мужественного, сильного, умеющего бороться не только с фашизмом, но и с теми «внутренними» врагами, которые расшатывали нравственную целостность страны, нации. Можно без преувеличения сказать, что после фильма «Живые и мертвые» облик экранного героя слился для большинства с человеческим обликом — Кирилла Лаврова стали воспринимать как личность именно такого плана, такого масштаба. И в зрительских письмах можно часто уловить обращение к артисту как к политруку Синцову, у которого просили совета, с которым делились проблемами своей жизни.

Так Кирилл Юрьевич Лавров начал становиться *олицетворением* — идеи, поступка, гуманистических норм, идеалов мужественности и справедливости.

Глава третья «Я ОТВЕЧАЮ ЗА ВСЕ!»

К образу Синцова Лавров еще вернется через несколько лет, когда А. Столпер будет снимать продолжение «Живых и мертвых» — фильм «Возмездие» по роману Константина Симонова «Солдатами не рождаются». А пока он снимается в ленте «Залп „Авроры“» у Ю. Вышинского и в фильме «Верьте мне, люди!» (режиссеры-постановщики Л. Луков, И. Турин и В. Беренштейн). В Большом драматическом театре репетирует в новых спектаклях — «Сколько лет, сколько зим!» В. Пановой и «Мещане» М. Горького. Обе пьесы ставит Георгий Александрович Товстоногов, но лишь одному из них, последнему, суждена слава великого спектакля и долгая-долгая память.

Так проходят 1965 и 1966 годы.

Перечислять легко, гораздо труднее попытаться понять, чем конкретно были насыщены эти два года для Кирилла Лаврова, перед которым развертывались такие разные, ни в чем абсолютно не схожие судьбы его героев — а в каждую надо было глубоко вникнуть, понять этих людей, мотивы их поступков, смысл их слов, пропустить через собственную душу их душевную боль, оправдать или осудить. Нет, скорее, все-таки оправдать, потому что судом над своими персонажами Кирилл Лавров не занимался никогда. Он мог иронизировать, смеяться, гневаться порой, но только не судить, потому что иначе не смог бы воплотить их на сцене и на экране такими живыми, полнокровными, а иногда — противоречивыми, сложными…

Как мог артист относиться к Алексею Лапину, вору по кличке Лапа, герою фильма «Верьте мне, люди!»? Так же сложно, как представлял себе этот характер, так же многозначно, с надеждой на то, что зрители задумаются о судьбе этого парня и не станут спешить со своим судом. А задумавшись, может быть, осознают, как много значит в жизни умение доверять человеку — даже заблудшему, даже оступившемуся, причем (что особенно важно!) в силу горько, неправедно сложившихся обстоятельств. Так тема доверия, появившаяся в творчестве Кирилла Лаврова в фильме «Живые и мертвые» на материале высоком и даже возвышенном, продолжилась и здесь, на материале куда более повседневном и «приниженном», хотя и сопряженном с крайне важной темой реабилитации бывших «врагов народа». Просто она уже вошла в Кирилла Лаврова, эта тема человеческого доверия, и он бился над нею не как артист, а как человек. Поэтому ему было что ответить на недоумение некоторых зрителей и критиков: как же Лавров согласился после политрука Синцова играть вора Лапу?

Полагаю, что не просто согласился (хотя к этому времени, завоевав определенные позиции в кинематографе, Лавров уже от многих ролей отказывался), а с радостью и творческой жадностью ухватился за возможность «продолжить свою тему» именно на таком материале.

…и из собственной судьбы
Я выдергивал по нитке, —

писал в одном из своих широко известных стихотворений Булат Окуджава. Так чувствуешь, когда от некоего толчка просыпается какое-то воспоминание и — вот уже твоя собственная судьба оказывается туго сплетенной с судьбой твоего героя. И тянется, тянется нитка — и нет ей конца…

Прошло много десятилетий после выхода на экран фильма «Верьте мне, люди!», выросло целых два поколения тех, кто эту ленту не видел. Впрочем, это неточно — фильм довольно часто повторяют по телевидению, и любопытствующие, которых не отпугивает лозунгово-социалистическое название и привлекает имя Кирилла Лаврова, могли не раз его Алексея Лапина увидеть.

Но в начале 2000-х Лавров сыграл в многосерийном телевизионном фильме режиссера Владимира Бортко «Бандитский Петербург» Барона, умного, стареющего, обремененного болезнями вора «в законе» — глубоко почитаемого своим окружением и даже вызывающего уважение закоренелых противников, представителей закона. Мужественность, спокойствие, чувство собственного достоинства, исходившие от этого весьма немолодого человека мужская сила и мужское обаяние буквально влюбляли зрителей, и как-то невольно забывалось, что перед нами — матерый бандит…

Прототипом Барона был реальный человек по кличке Горбатый, который действительно умер от рака в тюремной больнице. Сохранилась легенда, что Кирилл Юрьевич был знаком со своим прототипом — не то чтобы знаком, но виделся с ним, по крайней мере однажды. Горбатый подошел к Лаврову на улице и вручил ему свою визитную карточку. На карточке значилось: «Главный эксперт по антиквариату». «Будет нужда, — обращайтесь в любое время», — сказал Горбатый и, откланявшись, отправился своим путем…

Скорее всего, происходило это еще до съемок «Бандитского Петербурга», потому у Лаврова и не возникло нужды воспользоваться телефонным номером.

Июль 2003 года Кирилл Юрьевич проводил в Плесе на Волге,

в Доме творчества Союза театральных деятелей России, с дочерью Марией и внучкой Олей. Мы часто вместе гуляли по набережной — едва ли не единственному месту долгих и спокойных прогулок, встречали и провожали теплоходы, рассматривали с любопытством работы местных художников и ювелиров. На Лаврова смотрели с восхищением — конечно, его все мгновенно узнавали и нередко кто-то бросался к артисту с просьбой об автографе. Самые смелые (или неделикатные) просили разрешения сфотографироваться с ним.

Кирилл Юрьевич никому не отказывал; спокойно, со своей неповторимой улыбкой, словно освещавшей изнутри его лицо и немедленно вызывавшей у людей ответную улыбку, давал автографы, фотографировался. Его это явно утомляло, но обидеть он не хотел и не мог никого. Однажды к нему ринулся плохо одетый пожилой человек с черными «пеньками» бывших зубов и протянул магазинный чек, чтобы Лавров оставил свою подпись на том единственном, что нашлось в кармане. Кирилл Юрьевич на миг растерялся, но человек стоял перед ним уже согнувшись, подставив собственную спину, чтобы удобнее было расписаться. Засмеявшись, Лавров расписался на чеке…

И вот в один прекрасный вечер, когда наступал знаменитый плесский закат, неизменно восхищающий всех, мимо нашей маленькой компании медленно проехала огромная черная машина и остановилась чуть впереди. Из машины вышли два крупных бритоголовых молодых человека в черных рубашках, с толстыми золотыми цепочками на могучих шеях. Все мы как-то напряглись, пока они шли к нам, глядя на Кирилла Юрьевича с восторгом и робостью одновременно. «Вы ведь Кирилл Лавров?» — негромко спросил один из них. «Да», — ответил Кирилл Юрьевич, спокойно глядя на молодых людей. «Господи! — выдохнул другой. — Да мы вас… Вы для нас… как Вы так…» — и, видимо, поняв, что слов явно не хватает, он вытащил из кармана рубашки мобильник и нажал на кнопку. По набережной разнеслась мелодия из «Бандитского Петербурга». Тут и второй очнулся от оцепенения: «И я… И у меня… Потому что Вы… Ай, ну что тут говорить?» — и из его мобильника тоже полилась эта красивая, какая-то волшебная музыка, так не соответствующая суровому названию фильма…

Они через несколько дней приехали к нам, в Дом творчества, изрядно напугав его обитателей, — привезли Лаврову свои дары: какую-то особенную водку и вкуснейшую копченую рыбу. Мы над Кириллом Юрьевичем немножко посмеивались: «Вот, оказывается, ваша главная в жизни роль!» — «А что? — отвечал он спокойно и очень серьезно. — Подороже некоторых рецензий

эта встреча. Таких ребяток не надуешь…»

А нитка все тянется и тянется… Тем летом Лавров готовился к съемкам в телевизионном фильме того же Владимира Бортко «Мастер и Маргарита». И иногда, исподтишка наблюдая за ним то во время наших прогулок по набережной, то на экскурсии в Дом творчества Союза театральных деятелей «Щелыково» и в Дом-музей А. Н. Островского, расположенный на его территории, то в изумительном, живописнейшем месте Плеса, вошедшем в историю нашей культуры под именем картины И. Левитана «Над Вечным покоем» и дарящем удивительное ощущение Вечности, — я видела как будто совсем другого Лаврова: строгого, сосредоточенного, погруженного в себя. Он напитывался какими-то особенными, глубинными, никому, кроме него самого, непонятными впечатлениями и переживаниями для образа пятого прокуратора Иудеи, всадника Понтия Пилата.

Эта роль, одна из последних киноработ Кирилла Лаврова, была поистине блистательной и незабываемой!.. Но об этом — в свое время. Сейчас пора отпустить свободно тянущуюся и никак не желающую выдергиваться нить и вернуться в ставшие уже такими далекими 1960-е годы…

Среди многих зрительских писем, пришедших Кириллу Юрьевичу после фильма «Верьте мне, люди!», есть одно, которое было артисту особенно дорого. Его приводит в своей книге Эмиль Яснец.

«Здравствуйте, дорогой и уважаемый Кирилл!

Простите за беспокойство. Дело, собственно, вот в чем… Мне посчастливилось посмотреть кинокартину „Верьте мне, люди!“ с вашим участием. То, что я выразился „посчастливилось“, я не оговорился. Ибо в каких условиях я нахожусь, это действительно счастье посмотреть такую картину. Я заключенный, четырежды судимый за карманные кражи. Конечно, у меня много разного по отношению к Алексею Лапину — вашему герою, которого вы очень и очень хорошо сыграли. Вы знаете, когда этот фильм шел у нас в колонии, у многих во время сеанса текли слезы. Я сам мужчина, но я плакал дважды — два раза подряд я смотрел его.

Спасибо вам, дорогой Кирилл, за вашего „Лапу“. Мне очень хочется (да не только мне, а всем со мной находящимся) узнать, как вам, человеку, не знавшему нашего мира, наших чувств, взглядов, так точно и остро удалось передать переживания бывшего вора, но в корне неплохого парня. Спасибо вам, что вы показали миллионам людей, что мы можем еще быть полезными людьми, что мы можем любить и что в нас тоже есть порядочность и благородство…»

И неким причудливым «сюжетом» соединяется для меня это письмо с историей, рассказанной выше, когда потянулась да так и не выдернулась до конца нитка памяти.

Такие роли, как Алексей Лапин или Барон, в послужном списке Кирилла Лаврова единичны. У кого-то они вызывали недоумение и даже возмущение: как это возможно, чтобы Лавров, *уже утвердившийся* на экране для миллионной зрительской аудитории как герой безусловно положительный, представал подобным «отбросом общества»?! И к этому мнению невольно прислушивались. На долгие десятилетия Кирилл Лавров был возведен в ранг исключительно положительных героев экрана (едва ли не единственным исключением стали Пахульский в фильме режиссера Игоря Таланкина «Чайковский» да некоторые персонажи кинолент 1990–2000-х годов, но кинематограф этих десятилетий — совершенно особая тема: для него важнее прочего была идея разрушения прежних идеалов, прежних стереотипов — сам облик Кирилла Лаврова становился необходимым для режиссеров именно как своеобразный знак этого разрушения. От многих ролей Кирилл Юрьевич в эти годы отказывался, но какие-то, наиболее проработанные с точки зрения психологии характера, привлекали его именно возможностью явить себя совершенно другим, непривычным чуть ли не до шока). Насколько же обеднило это широчайшую палитру актера!.. Но об этом разговор еще впереди.

Лапин — вор-рецидивист. Он бежит из сибирского лагеря зимой, через непроходимую тайгу, в силу так, а не иначе сложившихся обстоятельств: прикинувшийся больным заключенный Каин посажен начальством в машину, которую ведет Лапин. По пути они попадают в аварию, Каин убивает заключенного, с машиной которого столкнулась их машина, и уверяет Лапина, что его ждет теперь «вышка» — надо бежать. Это вынужденный побег для Алексея Лапина, которому осталось пробыть в заключении всего 32 дня, после чего он хочет начать другую жизнь, но Лапа понимает, что Каин прав — милиция не способна ни на снисхождение, ни на доверие. Лапин жесток и озлоблен — достаточно вспомнить, как он отбивается от волков в тайге, как суживаются его глаза, когда он берет у Каина нож и бросается на стаю, как ловко, с своеобразным юмором, грабит партию спасших его, замерзающего и израненного волками, геологов…

«Биография создана рукой уверенной и точной, — пишет Эмиль Яснец. — Несколько скупых штрихов. Жестковатое, без проблеска улыбки лицо. Взгляд темный и тяжелый… Поднятый

воротник черного пальто, плотно надвинутая на глаза серая кепка-лондонка в рубчик. Углы рта резко опущены вниз и придают выражение иронического презрения, иногда сарказма. В этих складках словно осело знание мрачных сторон жизни, ее темной изнанки. В этой иронии — трезвое понимание истинной цены соратникам по общему воровскому делу. Леха очерчен актером резко и колоритно».

Но есть и «другой взгляд» Лаврова-Лапы: когда он приходит к бывшему своему дружку, завязавшему вору Рыбе, и тот рассказывает ему о своей новой жизни, о том, как он стал Павлом Стешневым, уважаемым на стройке, где работает, — Лапин слушает его с тоской и каким-то едва уловимым проблеском надежды. Взгляд его полон горечи и недоверия, но где-то в самой глубине глаз нет-нет да вспыхнет она, надежда на другую жизнь. Ведь он никого не убивал, ведь он был вынужден пуститься в бега…

А каким гневом пылает его взгляд, когда он говорит полковнику Анохину, узнавшему Лапина в театре: «Вы раз в жизни поверьте!.. Хоть один раз в жизни!» И какой беспредельной тоски полны его потемневшие глаза, когда над кроваткой девочки, дочери той женщины, которую он полюбил, Лапин поет «Таганку» — он не знает других колыбельных, потому что был лишен детства, дома, семьи, уюта и спокойствия…

А полковник Анохин верит ему, верит вопреки логике, вопреки всему, и узнает, что Алексей Лапин — на самом деле Алексей Корнев, сын «врага народа», расстрелянного в 1937 году, а ныне реабилитированного. Жена Корнева умерла в ссылке, а сына отправили в колонию, где и вырастили из него вора — недоверием, убежденностью в том, что сын «врага народа» по определению является преступником.

«Кем был ваш отец?» — спрашивает Анохин Лапина и слышит в ответ почти истерический вскрик: «Врагом народа!» И, кажется, с этим криком уходит из души Алексея Васильевича Корнева вся копившаяся десятилетиями горечь, вся боль. Да, не он виновен в превратностях своей судьбы, а общество, выбросившее его, словно ветошь, забыв об указе отца народов о том, что «сын за отца не отвечает». Исковерканная, страшная жизнь не самим человеком была спланирована, а обществом, государством, толкнувшим несформировавшуюся еще личность в пропасть. Личность очень молодую, не успевшую еще пустить корни в почву…

Сценарий фильма «Верьте мне, люди!» был написан Юрием Германом, замечательным советским писателем, в полной мере наделенным той «романтической взволнованностью», что была свойственна и Кириллу Юрьевичу Лаврову. Именно эта

взволнованность диктовала тогда, в 1960-е годы, не только темы и сюжеты, но и характеры, и способы их воплощения на сцене и на экране. И по-настоящему острой, невымышленно больной оказывалась и для Юрия Германа, и для Кирилла Лаврова тема загубленных жизней, несостоявшихся судеб, изломанной и несправедливой государственной политики, калечившей молодых людей, которые могли бы приносить обществу пользу.

Но наступала вторая половина 1960-х годов, когда эту тему всячески пытались «облегчить». И даже в интереснейшей и очень серьезной книге Э. Яснеца эти существенные в биографии Лапина черты названы «на скорую руку сшитыми сюжетными подпорками». Это не так! И для писателя, и для артиста исследование вины не отдельного человека, а государственной машины ставилось в каком-то смысле во главу угла, несмотря (а скорее — вопреки!) на то, что тема эта уже отступала, теряла свою остроту «Оттепель» кончалась, а вместе с ней уходили в тень недосказанные сюжеты, недодуманные мысли, не-пережитые до конца волнения. И оставалось неистребимое ощущение того, что настоящего, искреннего покаяния так и не случилось…

Пройдет год после фильма «Верьте мне, люди!», 1966 год, когда Кирилл Лавров немного отойдет от кинематографа и сосредоточится на двух очень важных для себя ролях в Большом драматическом театре. Это — Бакченин в спектакле «Сколько лет, сколько зим!» Веры Пановой и Нил в горьковских «Мещанах».

Кириллу Юрьевичу шел уже пятый десяток, он был зрелым мастером, получившим широкую известность благодаря кино, признанным в театре. Но он был еще и общественным деятелем, и отцом семейства — рос сын Сергей, родилась дочь Мария, требовавшие внимания и заботы отца. Его дни были наполнены репетициями, съемками, спектаклями, встречами с разными людьми — авторитет Кирилла Лаврова, человека честного и принципиального до щепетильности, настоящего коммуниста в том давнем-предавнем значении, которое сегодняшним молодым даже трудно представить себе, притягивал к нему людей, которые шли к артисту не только как к Кириллу Лаврову — они видели в нем политрука Синцова, Семена Давыдова и ждали совета, участия, помощи. Потому что сложный процесс взаимопроникновения, взаимодействия актера и его героя создавал некий конгломерат, к которому люди тянулись в поисках правды и справедливости.

Кто возьмется измерить тяжесть подобного назначения, подобного самоощущения? А Кирилл Юрьевич Лавров ощущал себя именно так, не разделяя собственные человеческие,

личностные качества и качества своих персонажей. Как упоминавшиеся выше Михаил Ульянов и Олег Ефремов, он принял на себя однажды и навсегда формулировку Юрия Германа «Я отвечаю за все!». Однажды и навсегда…

И чем дальше, тем тяжелее становилось нести этот крест, эту добровольно взятую на себя повинность. Ведь она была чревата слишком многим: едва ли не в первую очередь принесением в жертву разнообразных, разноплановых ролей. Счастье, что Лавров работал с таким мудрым режиссером и мастером, как Георгий Александрович Товстоногов, хорошо понимавшим характер актера, его психологическое устройство, но ничуть не хуже осознававшим, что театр и только театр может дать Кириллу Лаврову возможность реализовать свои способности, не останавливаться в творческом развитии.

В упоминавшемся уже интервью Алле Подлужной Лавров говорил, что с особыми чувствами вспоминает в первую очередь спектакли Георгия Александровича Товстоногова: «Конечно, не было сплошной идиллии, что все спектакли — гениальные. Были и проходные, и менее удачные, но Товстоногов никогда не боялся провалов, неудач, наоборот, они возбуждали в нем какую-то активность и желание добиться успеха следующего спектакля. Он был совершенно потрясающий режиссер. С прошествием лет, когда я гляжу на современных режиссеров, величие Товстоногова для меня абсолютно не тускнеет, наоборот, я еще больше понимаю, какой это был великий режиссер. Он всегда шел от автора, уважал авторский замысел, максимально хотел его раскрыть. Это не то, что современные режиссеры, которые используют текст только для реализации собственных режиссерских придумок, и когда выходит спектакль, автора даже и близко нельзя узнать. Товстоногов постоянно привносил в спектакль много своего, но это всегда было в русле авторского замысла, его спектакли, особенно классика, всегда были злободневными и современными, он умел находить то живое, что сегодня интересовало зрительный зал».

И вот Товстоногов предлагает артисту роль Сергея Бакченина в спектакле по пьесе Веры Пановой. Среди ролей Кирилла Лаврова 1960-х годов она стоит особняком, резко выделяясь из числа других. В первую очередь потому, что в основе ее — переживания исключительно частного, личного характера.

«Сколько лет, сколько зим!» — история человеческих отношений, история несложившейся любви и слишком поздней встречи двух людей, за плечами которых уже не только война и недолгое счастье, но и долгая жизнь… Кирилл Лавров играл своего героя, что называется, крупным планом. Чередовались

эпизоды ожидания в аэропорту, где он, преуспевающий инженер с научной степенью, с определенным положением, оказывался как будто бы вырванным из привычного течения жизни, чтобы с особенной силой ощутить свое одиночество и тоску по несбывшемуся, и эпизоды воспоминаний о счастливых фронтовых днях, когда они с Ольгой мечтали о будущем. Но Бакченин испугался в последнюю минуту — бытовых трудностей, невозможности в полную силу учиться, забот о чужом ребенке, к которому, неизвестно еще, сможет ли он привязаться по-настоящему. А теперь, спустя множество лет и зим, он обращается к Ольге со страстными монологами о том, что все еще можно вернуть, надо попытаться начать все сначала. И как будто бы даже верит в это сам, верит в обратимость совершенного некогда поступка…

Тема преданного, попранного доверия… Она звучит здесь сильно, остро, болезненно. Но на сей раз, по верному замечанию Э. Яснеца, «она не спроецирована на героя извне, когда он в процессе утверждения своей правды преодолевает чье-то недоверие. Она живет в нем самом и как его собственное противоречие рассматривается. Выводы делаются неутешительные: человек, предающий своего близкого, обманывающий его веру, да расплатится одиночеством, да останется на всю жизнь духовным горемыкой… Суть в том, что герой Лаврова — человек, одержимый поставленной целью, подчас пренебрегает в своем максимализме близкими людьми, перешагивает через их веру, надежду, любовь. А когда доверие человека принесено в жертву, как не самое существенное в жизни, сам герой, его человечность терпит невосполнимый урон… Принцип сугубо рационального подхода к жизни с благородной целью ее улучшения может привести к отсечению человеческих интересов, мешающих ему реализоваться вполне. Выпадает ни много ни мало — человек. И Бакченин Лаврова есть не что иное, как сценическое размышление театра о драматизме подобной ситуации не только для „выпавшего“ человека, каким здесь становится Ольга, но и для самого ее виновника».

Хороший, умный, честный и мужественный на фронте человек в ситуации сугубо бытовой оказывается предателем. Причем, может быть, не столько наказана этим предательством Ольга (она вернулась после войны в семью, где ее любят и уважают, родила дочь от Бакченина, просто нет в ее жизни яркой и согревающей любви), сколько сам Бакченин, который так и не смог найти «свою половинку», остался одиноким стареющим человеком, вспоминающим как о единственном счастье в жизни о своей фронтовой любви.

Никаких потрясений, никаких откровений — просто ситуация парализованного непогодой аэропорта словно вынула людей из привычного образа жизни и предельно обострила в них потерянное, утраченное, несбывшееся. Для чего? — для того, чтобы горько и больно стало нам, нередко в своей жизни поступающим столь же опрометчиво…

«Дуэтом душ» метко назвал кто-то из критиков спектакль «Сколько лет, сколько зим!» за ту пронзительность, с которой Кирилл Лавров и Зинаида Шарко рассказали нам эту печальную историю предательства собственной души.

Кажется, никто не написал и не сказал о той внутренней перекличке, которую Георгий Александрович Товстоногов обнаружил в повествовании о жизни чеховских персонажей и словно мощным лучом прожектора выхваченной из повседневного течения истории, случившейся в аэропорту. В «Трех сестрах» атрофия воли была внутренней, скрытой, здесь же, в «Сколько лет, сколько зим!», она была обусловлена обстоятельствами чисто внешними — парализованностью работы аэропорта, но раскрывала ту внутреннюю атрофию воли, что сковала Сергея Бакченина тогда, давно, на войне. И возникло предательство, к которому она, эта атрофия воли, привела, привычка к раз и навсегда устоявшемуся, хотя и приевшемуся до оскомины. И, наверное, Георгию Александровичу Товстоногову важно было протянуть эту ниточку, связать воедино два совершенно неравнозначных сюжета: вот прошло полвека, сменился фасон пиджаков, люди стали летать самолетами, молодежь выросла совсем другой, а все так же не складывается прекрасная жизнь под прекрасными деревьями, все так же непонятно, куда летят журавли, зачем идет снег… Впрочем, последнее как раз становилось здесь понятным: снег заставлял людей остановиться, замереть в отрезанном от всего мира пространстве, чтобы трезво переосмыслить свою несложившуюся жизнь.

Критики заговорили о сходстве сюжета пьесы с володинскими «Пятью вечерами», о некоторой трафаретности той жизненной философии, которую предлагал для осмысления театр. Но ни о какой трафаретности речи идти не могло — почему-то никто не задумался о тех принципиально новых и современных поворотах, что обнаружил Товстоногов в пьесе Веры Пановой в рассмотрении такой вечной, казалось бы, темы предательства, к которому привели ложь и эгоизм. Люди, неожиданно остановленные посреди давно сложившейся жизни снегопадом, вынужденно возвращались обратно не в силах изменить что-либо ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем. Они могли лишь с горечью констатировать, что молодость ушла безвозвратно…

И еще одна ниточка выдергивается неожиданно, повинуясь прихоти памяти… В киноархиве Большого драматического театра сохранился один из эпизодов застольных репетиций «Трех сестер»: все они сидят еще без костюмов, без грима, такие узнаваемые. Ефим Копелян произносит всего лишь одну фразу полковника Вершинина: «А все-таки жаль, что молодость прошла!» — одну фразу, вырванную из чеховского контекста, но сказанную с такой интонацией, что всех присутствующих охватывает смех. Камера пробегает по лицам Кирилла Лаврова, Татьяны Дорониной, Зинаиды Шарко, Эммы Поповой, Сергея Юрского, Николая Трофимова — молодым, веселым, смеющимся… Над чем они так смеются? Что так рассмешило их всех в этой простой фразе?

Если бы знать… Если бы знать…

Может быть, ощущение того, что до этого еще очень далеко, а пока — они молоды, счастливы, влюблены в свой театр и в своего режиссера, и никогда, никогда не пройдет это ощущение молодости, радости, любимой, единственной работы в любимом, прекрасном и прославленном театре.

На самом деле для Георгия Александровича Товстоногова был чрезвычайно важен тот контрапункт, который жестко прочерчивался и должен был, по его мысли, отчетливо прочитаться именно в двух этих спектаклях, внешне мало между собой схожих — Чехов и Панова, «Три сестры» и «Сколько лет, сколько зим!». Важно было раскрыть психологическое наполнение самого этого процесса — атрофии воли, который в разное время, в разных обстоятельствах, совершенно по-разному проявляется, но приводит к одному ощущению, горькому и болезненно острому: жизнь прошла. И прошла совсем не так, как мечталось, хотелось, верилось.

У Кирилла Лаврова эта линия прочитывается очень четко при всей несопоставимости образов Соленого и Бакченина — оба они страдали от одиночества, непонятости, оба были снедаемы жесточайшим эгоизмом и — каждый по-своему ломали, в конечном счете, собственную жизнь нежеланием задуматься о том, что будет с любимой женщиной и как повернется дальнейшая жизнь, жизнь с ощущением совершенных убийства и предательства…

После спектакля «Сколько лет, сколько зим!», хотя критики и отнеслись к нему довольно прохладно, у Кирилла Лаврова появилось (просто не могло не появиться!) ощущение некоей новой профессиональной ступени. Он сыграл в спектакле по пьесе

Веры Пановой роль для себя совершенно необычную, в которой мастерство его окрепло и развилось; роль очень сложную под внешней простотой рисунка, которая не могла не принести настоящего удовлетворения, потому что к этому моменту Лавров уже начинал чувствовать давление того «большого штампа», что довольно скоро заставит его играть исключительно положительных героев, не ведающих никаких сомнений и внутренних колебаний, не способных ни на предательство, ни на атрофию воли, ни на что, кроме жесткой выверенности каждого поступка и каждого жеста, кроме абсолютной, необсуждаемой правильности характера.

Но в 1966 году Георгий Александрович Товстоногов доверил Лаврову роль Нила в «Мещанах» М. Горького — казалось бы, отчетливо положительную, даже прогрессивную роль человека, призванного активно противостоять старому, отжившему свое миру Бессеменовых. Молодой рабочий с некоторой долей резонерства, он пытается взорвать старые устои. Но вряд ли это могло быть интересно для режиссера и артиста — гораздо заманчивее оказалось посмотреть на Нила как на человека нового с точки зрения его широты и свободы мироощущения. Революционное мировоззрение отходило на задний план — не было проку затевать бессмысленные споры со стариком Бессеменовым, куда важнее было вскрыть мещанскую суть царивших в доме устоев и порядков. Для себя Нил решил все просто и однозначно. «Я умею оттолкнуть от себя в сторону всю эту канитель», — говорит он Татьяне. И действительно, все, что происходит в доме, Нил отталкивает или просто отодвигает от себя — он не станет тратить ни свои нервы, ни свои эмоции, ни даже свои слова на «всю эту канитель». Эта внутренняя свобода, раскрепощенность позволяют ему быть таким, какой он есть: чуть нагловатым, развязным, ироничным, житейски-непринужденным. На слова Бессеменова: «Ты таким языком не смей со мной разговаривать!» — Нил спокойно отвечает: «А у меня один язык» и — с нахальным вызовом высовывает язык. Лозунговые афоризмы, которых достаточно в роли, Лавров произносит легко, словно вскользь, не заостряя на них внимания. Он с самого начала знает, что уйдет из этого дома, чего бы это ни стоило — уйдет от разросшегося буйным цветом мещанства, уйдет от канители, от бессеменовских бесконечных поучений, от унижений, которым здесь подвергаются не только Перчихин и Поля, но все без исключения обитатели дома. А стремление к этому уходу было обусловлено для Нила не только презрением к мещанству, но и скрытым страхом — ведь оно незаметно затягивает, словно болото, уводит в свои страшные глубины и

губит. От этого надо не просто уходить, а бежать…

Нил Кирилла Лаврова был многозначен. В нем виделось не только хорошее, доброе, но и раздражающее, шокирующее: он вел себя с Бессеменовым и его детьми порой откровенно нагло, грубо, суждения его были безапелляционны, реплики были насыщены издевкой. Этот рабочий-мастеровой был совсем не так прост, как могло показаться в первом приближении…

В желании Нила «месить жизнь» скрывалось не только стремление разрыхлить ее для того, чтобы посеять потом в приготовленную почву цветы добра и справедливости, но и перемесить эту жизнь до внутреннего взрыва, до самоистребления. Насколько такой путь можно назвать созидательным? Режиссер и артист предлагали нам задуматься и об этом тоже.

К. Рудницкий отмечал в своей статье, что спектакль этот не по-товстоноговски скучен и томительно-длинен. Это не так. В 1971 году он был снят на пленку, многократно демонстрировался и продолжает демонстрироваться по телевидению, и у каждого из нас есть возможность взглянуть на эту историю и оценить ее с точки зрения не только великого спектакля и интереснейшей режиссерской и артистических работ, но и с дистанции времени, которое порой многое меняет в первоначальном замысле.

Виктор Гюго утверждал, что драматическое искусство достигает своего истинного назначения, «открывая зрителю двойной горизонт… сочетая в одной картине драму жизни и драму совести». Вот и в «Мещанах» открывается этот горизонт, представляя сегодня «драму жизни и драму совести» в некоей двойной оптике.

И еще одна ниточка памяти и ниточка моей судьбы, которую я выдергиваю из сурового полотна жизни.

В мае 1990 года, по случаю первой годовщины смерти Георгия Александровича Товстоногова, Большой драматический театр привез в Москву на один день спектакль «Мещане». Я уже описывала эту историю, но здесь она представляется мне настолько уместной, что не могу отказать себе в радости и волнении вспомнить ее еще раз.

В сад «Аквариум», где расположен Театр Моссовета, на сцене которого игрался спектакль, прорваться было невозможно. Меня, как и многих других, встречала Дина Морисовна Шварц, легендарный завлит театра — из-за решетки сада она махала мне, но пробраться не было никакой возможности. Представив себе на миг, что спектакль начнется, а я так и останусь в этой непроходимой толпе, я в отчаянии заработала локтями,

коленями, направо и налево извинялась, проталкивалась, проползала ужом и — добралась до цели! Зажав в кулаке билет, я пробиралась в густой толпе по саду к входным дверям в театр, думая только о том, что через несколько минут свершится чудо — я вновь увижу спектакль, который не раз и не два видела; спектакль, специально восстановленный артистами к этому приезду, потому что в репертуаре его уже несколько лет не было.

Но предвидеть то ощущение, которое возникло в первые же минуты, было невозможно. Перед переполненным, боящимся дышать залом предстали артисты, ставшие на четверть века старше, но заметить этого было невозможно — как только они начинали говорить, словно причудливым поворотом машины времени все они возвращались туда, в те далекие годы, когда спектакль «Мещане» только еще родился. И снова Нилу было 25 лет, и снова Петр (Владимир Рецептер) и Татьяна (на этот раз вместо Эммы Поповой роль играла Лариса Малеванная) были на четверть века моложе… На пороге стояла совершенно иная эпоха, мы все стали старше, мудрее, в стране назревали огромные перемены, а пафос этого старого спектакля по-прежнему завораживал!.. Мертвая тишина царила в зрительном зале, люди внимали шедевру Товстоногова так, словно он был поставлен вчера, став своеобразным завещанием режиссера. И никому, никому не было дела до постаревших артистов — на них смотрели, как на молодых. Им верили, как молодым. Потому что все мы снова были на пороге нового времени и решали для себя насущные вопросы бытия. В частности, важнейший вопрос о том, что же есть мещанство.

А после спектакля, когда отгремели аплодисменты и уставшие, но счастливые артисты смогли, наконец, уйти за кулисы, чтобы разгримироваться и прийти в себя от невероятного напряжения, я выходила из сада «Аквариум» в густой и молчаливой толпе и оказалась почти притерта к группке совсем молодых людей. И внезапно один из них, в смешной кепочке, обронил своим, может быть, приятелям, а может быть, вовсе не знакомым людям: «Вот, оказывается, каким должен быть театр… Настоящий… Теперь и умирать не жалко. Я это видел…»

Что же он увидел? Что так ошеломило этого молодого парня? Может быть, ему открылась та мысль, о которой писал Георгий Александрович Товстоногов: «Мы слишком часто останавливаемся и придаем значение тому, что не стоит даже мимолетного внимания. Нас засасывает этот круговорот, и мы оказываемся в плену ничего не стоящих представлений и иллюзий, а порой и ложных идей.

Иногда мы получаем возможность как бы взглянуть на самих

себя со стороны и тогда осознаем бессмысленность, иллюзорность целей, которых пытались достигнуть, но которые не стоят наших усилий, наших затрат. Эти проблемы волнуют сейчас многих драматургов мира, как волновали они в свое время Горького.

Как это ни покажется парадоксальным, толчок для новых размышлений по поводу „Мещан“ дал мне абсурдистский театр».

Слово «абсурд», разумеется, тогда никто, кроме самого Георгия Александровича, не произносил и не задумывался над ним, но эстетика абсурдистского театра в «Мещанах», несомненно, просвечивала. В спектакле 1990 года это стало абсолютно очевидно. Может быть, потому что мы к этому времени уже хорошо знали произведения драматургов-абсурдистов. А может быть, потому что слишком явственным стал абсурд нашей жизни…

Во всяком случае, спектакль «Мещане» воспринимался как современный, живой, наполненный нашими собственными мыслями, ощущениями, предчувствиями. Что уж тут говорить о его восприятии зрителями в 1966 году!.. Товстоногов и Лавров решительнейшим образом отказались от театрального утвердившегося штампа героического Нила, Нила-революционера. Он представал в спектакле абсолютно приземленным, в его хамоватости было многое от дня сегодняшнего, его афоризмы («Хозяин тот, кто трудится», «Права не дают, права берут» и т. д.) звучали как-то вскользь, не нуждаясь ни в доказательствах, ни в полемике.

Кирилл Лавров играл Нила крупно и резко. В естественной свободе и широте этого человека проступали не только положительные черты, но и эгоистичность, и отсутствие воспитания, и шокирующая порой нагловатость. Но это «работало» на тот образ, который был задуман режиссером и актером как развитие горьковской линии. Да, Нил Лаврова был озорным, отчаянным, хулиганистым, но порой он вызывал и некоторое смущение своим развязным поведением. Однозначно положительным героем Нила назвать было просто невозможно — и это происходило на фоне давно утвердившегося театрального штампа, когда Нила принято было трактовать как личность исключительно прогрессивную и светлую…

И только в финале обвинительный монолог Нила, брошенный в лицо старику Бессеменову, воспринимался как задача общественного характера. Он говорит о духовной тирании мещанина, о навязывании человеку жизни против его усмотрения. Он обвинял и отстаивал человеческое достоинство — не только и не столько свое, сколько близких ему людей. И вырастал в этом монологе до подлинного героя.

Юрий Рыбаков писал о работе Кирилла Лаврова в «Мещанах»: в той концепции, которую предлагал Товстоногов, «образ Нила терял значение единственного антагониста мира Бессеменовых, но приобретал убедительность человека нового мировоззрения, новой эпохи. Не идеальный герой, а реальный человек, выросший в этом старом доме, действовал на сцене. В художественной структуре спектакля образ Нила был подчинен общему закону наиреальнейшей правды и точности взаимоотношений. Естественно, что Нил товстоноговского спектакля не мог не вызвать возражений, ибо он особенно наглядно и резко демонстрировал расхождение режиссера с принятыми в театре и в литературоведении трактовками. Режиссер видел Нила человеком „здравого смысла“ и не боялся, что Нил может показаться грубоватым, резким, беспощадным к чувствам окружающих его людей».

Критики, много писавшие о Кирилле Лаврове в начале 1970-х годов, нередко задавались вопросом: что изменилось в актере в этот период? Более масштабными стали роли, которые он играл и в театре, и в кино. Явно углубился метод художественного исследования — человек и действительность, человек и современность получили в творчестве Кирилла Лаврова более заостренный характер взаимоотношений. Но, с другой стороны (и об этом не говорилось), это были роли более или менее одноплановые: Лицо от театра в спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!..», Евгений Тулупов в «Трех мешках сорной пшеницы», Ленин в «Защитнике Ульянове», Башкирцев в фильме «Укрощение огня». Немного на обочине оказывалась роль Ивана Карамазова в картине «Братья Карамазовы»…

Да, та несомненная масштабность, что проявилась в работах Кирилла Лаврова, была двойственной. С одной стороны, она свидетельствовала о зрелости, глубине профессионализма. С другой же — становилась столь же отчетливым свидетельством того, что Кирилл Лавров подпал под воздействие «большого штампа»: он уже *был вынужден* играть подобных героев, черты которых и зрители, и режиссеры, и критики полностью переносили на его личность, он уже не мог позволить себе гротеска, иронии; он *был* Башкирцевым, Владимиром Ильичом Лениным, Лицом от театра и т. д. Он потерял право выбора ролей, потерял право быть собою…

Впрочем, все эти черты были в его личности, в его характере изначально, поэтому не потребовали от артиста особенного насилия над собой, по крайней мере поначалу, в первые годы. Но Кирилла Лаврова тянуло и к другому, отныне ставшему для него

практически невозможным.

И, конечно, играл в этом роль и возраст — Лавров не мог уже использовать в своей палитре те комедийные, гротесковые, острые почти до хулиганства краски, которые так высоко оценили зрители в его Борисе Прищепине и особенно — в Палладе.

Эмиль Яснец пишет в книге: «…Приближение актера к тому возрастному рубежу, который мы назовем полновластной человеческой зрелостью. К тому урожайному периоду жизни, когда человек уже многое знает, еще многое может. И эта печать духовной завершенности, хотя пределов духу, как известно, не существует, в значительной степени предопределяет глубину и основательность размышлений художника. Наконец, нельзя пройти мимо незримых, но прочных связей между изменениями в творчестве Лаврова и все более заметным сдвигом от романтического мироощущения конца пятидесятых к реализму миропонимания начала семидесятых годов (что находит свое отражение и в литературно-художественном процессе времени).

Особенно заметен этот сдвиг в мотиве соотнесенности современного человека и истории, приобретающем широко распространенный характер в нашем искусстве, какую-то новую притягательность для художников».

В этих верных по сути словах почти всё сегодня, с точки зрения нынешнего нашего взгляда на не слишком давнюю историю, приобретает характер полемический. В той оптике, которую получили наши глаза за прошедшие десятилетия, все предстает несколько иным. «Печать духовной завершенности», о которой пишет исследователь, была чисто внешней, видимой со стороны. С той самой стороны, которая и «нагружала» Кирилла Лаврова ролями исключительно одного плана. Он никогда, до самого конца, не ощущал в себе никакой духовной завершенности — был открыт всему новому, с нескрываемым удовольствием погружался в неизвестное. Лишь взгляды и идеалы, сформировавшиеся еще в юности, не претерпевали изменений — Кирилл Лавров как был цельной личностью в молодости, так и оставался ею до последнего дня. Он далеко не всегда открыто декларировал свои воззрения, но оставался им верен, никогда не пересматривал свои поступки и свою жизнь.

Что же касается отмеченного Э. Яснецом «сдвига от романтического мироощущения… к реализму миропонимания» — это был процесс, к сожалению, абсолютно естественный. «Оттепель» с ее надеждами и чаяниями сменилась достаточно жесткими временами, когда все противоречия между словом и делом становились особенно очевидными. Лавров, как и Товстоногов, понимал это очень хорошо. Но мириться не хотел, а

пытался всеми силами противостоять утверждавшимся законам жизни. И в театре, и в действительности.

Именно этим обусловлен повышенный интерес к документальной литературе в 1960–1970-е годы. Людям хотелось получить наиболее достоверную информацию о тех или иных событиях и самостоятельно осмыслить ее, сделать собственные выводы. Документальная литература хлынула и на театральные подмостки, вызывая серьезный интерес. И, конечно, Георгий Александрович Товстоногов не мог остаться в стороне от этого сильного и, как казалось, плодотворного направления: он обратился к пьесе ленинградского историка и драматурга Д. Аля «Правду! Ничего, кроме правды!..», говорившего: «…Феномен документализма находится в прямой связи с резким повышением требований к точности и достоверности любой информации. Сама способность человека к восприятию информации изменилась и расширилась в небывалых пределах… Произведения документального жанра и есть отклик на новые эстетические и познавательные потребности людей».

Это был очень необычный спектакль — и для Товстоногова, и для современного театра. Поставленный к 50-летнему юбилею Великой Октябрьской революции, он не был ни парадным, ни торжественным. Он был размышляющим, призывающим к собственным выводам.

1919 год. Сенат Соединенных Штатов Америки устраивает суд над Октябрьской революцией, привлекая к ответственности тех американцев, кто не скрывал своих симпатий к революционной России. Ситуация сколь серьезная, столь и забавная. Но для театра самым главным оказывается диалог между сенаторами 1919 года и нашим современником, Лицом от театра — Кириллом Лавровым. Вчера и сегодня предстают в спектакле, отделенные световым занавесом, эпизодами-наплывами. Так возникает образ суда над судом, борьба идей и позиций.

Как известно, документальный театр — это в первую очередь отчетливо выраженное мировоззрение, позиция каждого (и в первую очередь — режиссера) в истолковании документа, личность художника и гражданина, ярко просвечивающая сквозь маску персонажа, являющегося *альтер эго* режиссера. Ведь герои документального театра психологически лишены объема, в них куда важнее черты слегка набросанного портрета, некая заданная плакатность, а порой и шарж. А вот личность артиста должна быть психологически убедительна, видна отчетливо и крупно.

То, что роль Лица от театра была отдана Кириллу Лаврову, никаких вопросов ни у кого не вызвало. Лаврову доверяли как

человеку. Лаврова высоко ценили как артиста. Уважали как общественного деятеля и верили его позиции. И потому его появление в партере со словами: «Я актер этого театра. Моя фамилия Лавров. Мне поручена сегодня самая трудная роль — не быть актером» уже заставляло внимательно вслушиваться и всматриваться. Место Лаврова в этом спектакле было не на сцене, а в партере, рядом со зрителями, бок о бок с ними, и его комментарии возникали как будто в самой зрительской массе, подобно высказанному вслух мнению многих. И должны были быть высказаны так, чтобы наэлектризовать, заразить зал, выработав в нем единодушное отношение к происходящему.

«…Роль Лаврова была трудна как раз отсутствием роли, — писал Э. Яснец. — Она предполагала в исполнителе прежде всего именно личность художника, способного отстаивать позицию театра, авторов спектакля, зрителей. Эту позицию он — человек из зрительного зала — являл жестко и агрессивно, с огромной мерой личной причастности». Всем этим и была роль Кирилла Лаврова и необычна, и трудна, и в каком-то смысле этапна для него — актер в зрительном зале, а не на сцене, в людской, зрительской массе, в которой он не имеет права затеряться или хотя бы в чем-то «снивелироваться»: такого не было еще в его «копилке». Да, пожалуй, не было и в актерском багаже подавляющего большинства мастеров сцены — Георгий Александрович Товстоногов твердо знал, кто сможет справиться с этой сложнейшей «ролью без роли», кто сможет своим человеческим, личностным обаянием, темпераментом, верностью своим позициям повести за собой зрителя, заставить поверить, довериться, убедить в несправедливости происходящего.

Лавров энергично вмешивался в ход действия, порой прерывая его то эмоционально, горячо, то почти бесстрастно, когда, например, зачитывал телеграмму Ленина о голоде в Питере, то горестно и тихо, когда приводил строчки из дневника ленинградской девочки, погибшей в блокаду. По верному наблюдению критика, он выступал здесь не только от своего имени, но и от имени многих своих героев, воевавших и погибавших за революцию. От артиста потребовались мобилизация всех сил личности, все его человеческое обаяние и предельное напряжение.

И еще от него потребовался опыт — тот самый человеческий опыт коммуниста с безупречной репутацией, общественного деятеля, депутата, который к тому времени был уже весьма и весьма солиден. Почему-то мы мало задумываемся о сочленении, сочетании подобных моментов — творческой и человеческой биографии. А они, как уже не раз говорилось, очень важны. По

крайней мере, были очень важны для того поколения, к которому принадлежал Кирилл Юрьевич Лавров. Именно в этом, как уже не раз упоминалось на этих страницах, являла себя печальная двойственность: с одной стороны, почести и слава, с другой — ограниченность в изобразительных средствах и самих воплощаемых образах. Ну не могли зрители воспринимать Кирилла Лаврова иначе чем абсолютно и беспрекословно положительного героя «со всеми вытекающими из этого последствиями»!..

Никто и никогда не знал, сколько принесло это страданий артисту — именно творческих, актерских страданий. Лавров никогда не жаловался, не скулил, он нес свой крест и пытался в нем найти (и находил!) необходимую точку опоры. Ему нравились его герои — люди цельные, подчиненные идее, за эту идею готовые идти на любой костер, принципиальные и кристально честные, добивающиеся правды и справедливости любой ценой, и потому он играл их наполненно и ярко, рисуя не схемы, а живых людей с их порой недостатками, неуверенностью в себе и в своих силах. Но он мог, умел и (кто знает?), может быть, очень искренно и сильно хотел другого — юмора, гротеска, сочных красок в обрисовке своих персонажей, «хулиганства» на сцене и на экране. А на всем этом уже лежал запрет — не сформулированный и спущенный откуда-то «сверху», а в первую очередь внутренний, обусловленный той чередой героев, что стояла за Лавровым.

…Пройдет шесть лет и во время первой же репетиции спектакля «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова, когда возникнет разговор о палисаднике, который постоянно поправляет Валентина, невзирая на то, что люди продолжают его ломать, Кирилл Лавров, играющий Шаманова, спросит Георгия Александровича Товстоногова (а может быть, и не только режиссера, а всех, кто присутствует на репетиции): «Стоит ли в жизни биться лбом о стенку?» — и ответа на этот вопрос стенограмма не зафиксировала. Почему? Думается, потому что его и не было, этого ответа. Лавров задал вопрос риторический, вопрос «не свой», потому что он-то как раз принадлежал к тем, кто бился лбом о стенку всегда. И окружающие хорошо это знали. Скорее всего, и задан был этот вопрос без расчета на ответ, в минуту утомления или раздражения чем-то или — что скорее всего! — уже от имени не Кирилла Лаврова, а героя, которого ему суждено было сыграть, Шаманова, человека, попытавшегося скрыться от самого себя…

В любом случае, для нас этот вопрос невымышленно важен,

потому что свидетельствует о том, что в творческую биографию артиста после значительного перерыва пришел новый герой — сомневающийся, пытающийся отгородиться от жизни со всей ее суетой и проблемами. И он стал для Кирилла Лаврова поначалу непривычным, сбивающим с той цельности, что уже на много лет стала для него сутью и судьбой. И виной тому было все, о чем мы размышляли чуть выше…

Но вернемся к концу 1960-х годов, когда Кирилл Юрьевич Лавров сыграл в театре и кино очень значительные роли: Кима в спектакле «С вечера до полудня» В. Розова (постановка Александра Товстоногова), Виктора в фильме Г. Шпаликова «Долгая счастливая жизнь». А 1969 год оказался вообще чрезвычайно урожайным для Лаврова в кино — это был год Синцова («Возмездие» по роману К. Симонова «Солдатами не рождаются»), Ивана Карамазова («Братья Карамазовы» режиссера И. Пырьева), Скворцова («Наши знакомые» по роману Ю. Германа), Бурмина («Нейтральные воды», режиссер В. Беренштейн).

Ким Жарков, один из героев пьесы Виктора Розова, грубо говоря — обыкновенный неудачник, несостоявшийся человек, у которого не получилась спортивная карьера, не удалась личная жизнь, но тем не менее в его жизни произошло самое главное — он стал личностью глубоко нравственной, обладающей чувством собственного достоинства и чувством ответственности за все, происходящее вокруг. Всех людей Ким делит на просто людей и «всадников» — тех, кто скачет и не дает себе труда заметить, что под копыта лошади кто-то упал и разбился, кто-то оказался просто раздавленным, кто-то получил серьезные травмы, скатившись на обочину дороги, кто-то успел отскочить в сторону, но психологический шок будет длиться еще очень и очень долго. Он ненавидит и презирает «всадников», но и к просто людям не испытывает особенной любви и привязанности — слишком сильно обожгла его жизнь.

Не удалась спортивная карьера, не удалась личная жизнь — так много колючести, желчи, даже агрессивности по отношению к людям скопилось в Киме, что поначалу он производит впечатление человека крайне неприятного, даже отталкивающего. Но постепенно мы проникаемся к нему сочувствием — не жалостью, а именно сочувствием, потому что то единственное, что осталось у него, сын Альберт, составляет отныне смысл жизни Кима. Он делает все, чтобы сын его не стал в своей взрослой жизни (которая все ближе и ближе) всадником, чтобы обрел подлинно человеческие ценности и понимал, чувствовал своего

отца, потому что, как точно заметил Э. Яснец, Ким «навсегда остался верен своим представлениям о главном — о человеке, о том, каким человек не имеет права быть… По пьесе это и есть высшая мера человеческой полноценности. Вычитанное у драматурга актер переложил на свои ноты, и центральная тема розовской драматургии слышна зрителю через Кима-Лаврова на всем протяжении спектакля. Вплоть до финала, когда отшумят страсти и Жарковы — снова втроем — останутся одни. Легкая улыбка разгладит уставшее лицо Кима. Она словно бы осветит его изнутри, и мы долго еще будем помнить мягкое, удивленное, доброе выражение лица этого человека».

Конечно, трудно отнести роль Кима к эпохальным, вершинным образам, созданным Кириллом Лавровым. Но не из них ли, таких вот трогательных, человеческих, простых (в самом общем значении этого слова), в основном сыгранных в кино, и состоит та особая притягательность, которая заворожила зрителей? Настоящая популярность, «любовь народная», куда как сильнее проявляется не по отношению к героям и исключительным личностям, а к таким, как все, как большинство. Потому что невольно по дороге из театра или кинозала человек задумывается о том, что его задело, зацепило, задумывается о своем собственном — поведении, поступках, идеалах, о самом способе существования в этой непростой и порой нелепой жизни, где мчатся, выбивая друг друга из седла, всадники, а между копытами их лошадей бредут просто люди. Не герои, не борцы за идею, а — люди…

Постараемся представить себе то время, время, когда зрители шли в театры не для того, чтобы развлечься и отвлечься (хотя, конечно, и такие находились), а для того, чтобы получить духовную пищу и ощутить себя выше, чище, лучше. Драматургия Виктора Сергеевича Розова была пропитана насквозь исключительно этими стремлениями, она была тесно связана со своим временем, но и выходила за его пределы, задавая зрителю вопросы вечные, нравственные, связанные с жизнью человека во все времена. А потому спектакль молодого режиссера Александра Товстоногова оказывался важным и нужным в эстетической программе Большого драматического театра, каким бы «малозначащим» ни казался нам из дня сегодняшнего.

Думаю, что эта роль принесла удовлетворение Кириллу Лаврову — и не только человеческое, но и творческое. Герой, подобный Киму Жаркову, давал возможность говорить о людях самых простых и незатейливых, которых большинство. И не просто возможность говорить, но углубиться в их психологию, понять корни их поступков и своеобразную философию жизни —

без снисходительного умиления и жалости, а всерьез, по большому счету. И проникнуться сочувствием, пониманием, а может быть, и разделить их понимание жизни и страстное стремление изменить ее.

Год, когда на сцене был сыгран Ким Жарков, 1969-й, оказался для Кирилла Лаврова очень важным в кино. Кроме Синцова в фильме Александра Столпера «Возмездие» по роману К. Симонова «Солдатами не рождаются», Лавров сыграл одну из самых значительных и глубоких своих ролей — Ивана Карамазова в двухсерийной ленте Ивана Пырьева «Братья Карамазовы». И случилось так, что Иван Александрович Пырьев скончался, не завершив своей работы — фильм был закончен Кириллом Лавровым и Михаилом Ульяновым (три больших и чрезвычайно сложных эпизода сняты Ульяновым и Лавровым в качестве режиссеров — «В Мокром», «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» и «Суд»), что потребовало от артистов немало сил и — что самое главное! — той самой ответственности за все, которой оба они были буквально пропитаны насквозь. По негласному правилу жизни своего поколения. По своим высоким личностным качествам. По своим творческим критериям, которые были сформированы в этих артистах всем опытом предшествующей жизни в театре и в кино.

Я не случайно назвала эпизоды, снятые артистами, — вряд ли зритель почувствует «другую руку» в этих киносценах: какими бы ни были личные амбиции режиссеров поневоле, они абсолютно не ощутимы в общей ткани кинополотна. Лавров и Ульянов не делали собственный фильм, они завершали, доводили последнюю работу режиссера, которому оказались преданы до конца, пытаясь бережно сохранить все линии, намеченные Иваном Александровичем Пырьевым, не нарушить ту эстетику, в которой лента осуществлялась.

Но выдернем снова одну из ниточек памяти.

Самый конец 1960-х годов был отмечен в нашей стране подготовкой к 150-летию со дня рождения Федора Михайловича Достоевского. Сегодня даже представить себе трудно, до какой степени мы не знали творчества этого писателя!.. Существовал так называемый «серый десятитомник», в котором были опубликованы основные произведения (исключая «Бесов»), но в школьную программу Достоевский не входил — только в 1970 году было включено в программу «Преступление и наказание» и то… до появления Сони Мармеладовой. Считалось, видимо, что подросткам вполне достаточно будет знать о совершенном

Раскольниковым, что же касается наказания — вырастут, тогда и прочтут, узнав заодно историю невольной проститутки Сонечки и все прочее.

Но уже начали выходить глубокие и серьезные литературоведческие исследования о Достоевском, разбивающие утвердившийся в начале 1950-х годов тезис В. Ермилова: «„Братья Карамазовы“ — церковнический роман, написанный по прямому указу правительственных кругов». Пырьев приступил к съемкам фильма, и к 1971 году, году юбилея, только самый ленивый и нелюбопытный не знал о том, что мы всем миром празднуем 150-летие выдающегося русского писателя, страдальца и философа Федора Михайловича Достоевского. Поэтому этой ленте суждено было стать первым настоящим прикосновением к миру идей и страстей писателя — до «Братьев Карамазовых», если не ошибаюсь, были сняты только «Белые ночи» и «Идиот» — лишь первая часть романа. Так что творение И. А. Пырьева имело не только эстетическое значение, но и познавательное, расширяющее наше представление о русской классике и дающее возможность задуматься о многих вещах, о которых мы прежде не задумывались.

Кирилл Юрьевич Лавров порой делал записи-зарисовки людей, с которыми сталкивала его судьба и которые были ему по-настоящему интересны. Были у него и записи об Иване Александровиче Пырьеве, с которым он встретился впервые во время съемок «Возмездия»: на киностудии «Мосфильм» Пырьев подошел к нему, внимательно всмотрелся в лицо артиста и сказал: «Мне кажется, ты сможешь сыграть Ивана Карамазова». О реакции Кирилла Юрьевича нам неизвестно, но полагаю, что эти слова режиссера оказали эффект разорвавшегося снаряда: классика, да еще такая!.. Это было невероятно увлекательно, но и почти так же невероятно страшно, не говоря уже о том, что пырьевские братья должны были быть значительно старше описанных Достоевским «русских мальчиков», и об этом тоже актеры не могли не задумываться…

Но к этой работе тянул, словно магнит, не только материал, богатейший философский, психологический материал романа, но и сама личность режиссера — человека незаурядного не только в творческом плане, но и в плане биографии: в 14 лет Иван Александрович Пырьев получил Георгиевский крест за отвагу, жизнь его была полна событий ярких, интереснейших. Казалось, он умел все на свете — Пырьеву было уже 67 лет, когда он показывал актрисе, как надо скакать на лошади «с места в карьер», и сделал это так красиво и легко, что все

присутствующие при этой сцене застыли в немом восхищении. Работать с таким режиссером было необыкновенно увлекательно и необыкновенно сложно.

Вот фрагменты записей Лаврова о Пырьеве: «Его натуре были свойственны тот же темперамент, энергия, безудержный и нередко безрассудный, бесконтрольный порыв страстей, тот же максимализм чувств (что и героям Достоевского. — *Н. С.)*.

Это был характер в проявлениях неожиданный, человек, который всегда делал то, что чувствовал, и говорил то, что думал. Он мог, например, при всех сказать о тебе с беспощадной откровенностью то, что ты тщательно скрывал даже от самого себя. Не всякий способен простить это, и потому многие не любили его…

Это была своеобразная, ни на кого не похожая, ни под кого не подстраивающаяся личность. Незаурядность его проявлялась во всем: не только в его картинах, но и в фактах биографии, в мельчайших черточках характера. Недаром о нем при жизни рассказывали легенды…

Все последние месяцы он так и прожил, не жалея себя, не щадя сердца. Убегал на съемочную площадку из больницы, в перерывах между съемками отлеживался, но работал, работал как бешеный, красиво, неистово, на предельном напряжении сил…»

Если тщательно проанализировать эти записи, мы увидим в них все то, что было для Кирилла Лаврова самым главным в человеке, что на каком-то глубинном уровне соотносилось и с его натурой: темперамент, энергия, максимализм чувств, манера говорить то, что думаешь, с беспощадной откровенностью, работа на предельном напряжении сил. Так возникала человеческая близость, от нее питалось ощущение близости творческой и рождалось желание общего, единого, целостного в прочтении с экрана романа «Братья Карамазовы».

Об этом фильме было немало написано, высказано, наспорено (в частности, немало говорилось и о несоответствии возраста героев романа с кинематографическими, а с годами стали звучать и небезосновательные высказывания о том, что Пырьев упростил роман, лишив его сложных философских коллизий), но одно было бесспорным — в «Братьях Карамазовых» запечатлелась и оказалась живой, наполненной жизнь Скотопригоньевска и близлежащего монастыря, атмосфера ленты была пронизана атмосферой романа Достоевского с его идеями и страстями, с его «пограничными» характерами и «пограничными» ситуациями, с его детективной интригой, рожденной философскими глубинами осмысления судеб человечества и бытия. И от исполнителей потребовался тот опыт, которого у них,

быть может, еще и не было: опыт приобщения к подлинной философии в самом высоком понимании этого определения; опыт неистовых и горьких страстей, ведущих к гибели или безумию… Причем очень важно отдавать себе отчет в том, что актер в силу своей психофизики не может приобщаться к чему бы то ни было, не пропустив через себя, через собственные интеллект и душу все эти ощущения «чисто теоретически», — он должен пережить и перечувствовать, передумать и перестрадать все то, что с его персонажем происходит. Таков закон русского психологического театра. А артисты, занятые в фильме, в большинстве были именно театральными.

Гениальный ученый Михаил Бахтин писал, что герой Достоевского — это не только исповедь о самом себе, но и слово о мире; он не только познает себя — он непременно идеолог. Эту мысль Кирилл Лавров должен был не просто воплотить, а — что значительно сложнее! — пережить, перечувствовать в себе самом. Он уже привык играть героев цельных, душевно полноценных, заряженных положительной, созидательной идеей. Здесь же, в фильме «Братья Карамазовы» перед артистом стояла задача создать личность раздвоенную, мечущуюся не только между верой и безверием, но между подлинно гуманистическими идеалами и отвлеченной философией. То постоянное интеллектуальное и душевное напряжение, в котором существует Иван Федорович Карамазов, вызывало и сильнейшее творческое напряжение, потребовавшее от Кирилла Лаврова колоссальных эмоциональных сил. Для того чтобы в мир идей Достоевского погрузиться, его надо было как-то уложить в собственное сознание, а это было совсем не просто для человека его поколения, прошедшего вполне определенный путь формирования, взросления, мужания.

Я позволила ниточке собственной памяти увести читателя в то время вполне сознательно — важно, чтобы люди вспомнили или узнали о том, как приходил к нам Достоевский в 60–70-е годы XX столетия, каким был общий фон восприятия его героев и произведений, каким был контекст этого восприятия, — без этого мы не поймем всего значения фильма Ивана Александровича Пырьева. Особенно — сегодня, когда телевидение предложило нам новую версию «Братьев Карамазовых».

Не будет большой ошибкой сказать, что для подавляющего большинства зрителей фильм «Братья Карамазовы» оказался знакомством с Достоевским — его последний роман, сконцентрировавший в себе все противоречия, все вопросы, мучившие Федора Михайловича на протяжении жизни, настоятельно взывал к тому, чтобы «мысль разрешить», как

говорил Алеша о своем брате Иване. И вот мы оказывались перед этой мыслью — не слишком готовые, не очень хорошо знающие, в чем ее суть и смысл, но ощущающие необходимость собственного ответа, собственного участия в происходящем. Да, кое-что оказывалось в фильме чересчур иллюстративным, что-то вызывало недоверие и несогласие, но это был очень серьезный шаг на пути освоения творчества и личности Федора Михайловича Достоевского. И это было очень глубокое погружение артистов в серьезный и значительный материал, которого, по большому счету, никто из них еще не касался.

К Кириллу Юрьевичу Лаврову это относится едва ли не в первую очередь. Он был ровно в два раза старше своего героя, потому все переживалось более трагично и безысходно. Определение Достоевского «русские мальчики» получало толкование значительно более широкое и тревожное — они так и остаются до седых волос мальчиками, эти вечные философы, пытающиеся «мысль разрешить», закованные в скорлупу своих рассуждений и убеждений, не умеющие и не желающие видеть живой мир и живые страдания человеческие. Для них отвлеченные понятия и вычитанные из газет примеры нередко заменяют происходящее в реальности…

Иван Кирилла Лаврова был настолько погружен в себя, что, казалось, не видел и не воспринимал того, что происходило вокруг. Сидел ли он за столом в родительском доме или ходил по комнате, попыхивая трубкой, находился ли в келье старца Зосимы или беседовал в трактире с Алешей, он постоянно как будто был не здесь. Время от времени близящееся безумие словно просвечивало в его глазах и тогда слова становились отрывистыми, интонации горячечными. Когда Иван говорил Алеше о страданиях детей, становилось очевидным, что для него это — не только знак неблагополучия мира, но и символ человеческой низости, подлости, безграничной жестокости. Размышления о таком мире и таких людях толкали Ивана Карамазова к трагическому раздвоению. Можно сколько угодно спорить о решении сцены «Черт. Кошмар Ивана Федоровича», где комбинированная съемка воспроизводит перед нами это раздвоение воочию: кружится Иван, а вокруг него кружится его двойник с рожками на голове. Иллюстративно? — да. «Киношно»? — разумеется. Но суть не в этом, а в том глубинном раздвоении, которое *проживает* Кирилл Лавров в этой сцене. И готова поспорить с Э. Яснецом, утверждающим, что в этом эпизоде ощущается мелодраматизм и одна из самых философских сцен в романе окрашивается в противоположные тона, начиная «бить на жалость», на сочувствие к болезни героя. Это не совсем

так. Мелодрамы здесь нет ни грана, потому что остается текст, великий и страшный текст о человеке, страстно пытающемся обрести веру или укрепиться в своем безверии, но ни того ни другого ему не дано.

Эмиль Яснец пишет в своей книге: «Он словно бросает мысль в раскаленные тигли сомнений, доводит ее там до белого каления, чтобы затем снова бросить в ледяной омут отрицания. Он подвергает ее пыткам, дабы проверить на прочность. Образ огнедышащего мозга-кузницы, где в муках выковываются истины-прозрения — так, очевидно, представлялась Лаврову эта сцена».

Иван Карамазов сам себе приводит то одни, то другие доводы, но все они разбиваются о мощный поток его интеллекта, взыскующего истины и находящего все новые и новые оправдания. Вере. Безверию.

Настолько трагически перемешано все для Ивана Федоровича Карамазова, что истина оказывается все дальше и дальше от его поисков, а безумие — то единственное, что остается ему. Иван осознает, что с ним творится, он сопротивляется болезни, как только может, но уже в следующей сцене, «Суд», безумие овладеет им и сломает его. «И этот гордый ум сегодня изнемог», — как сказано о совсем другом герое, совсем другим русским писателем…

Съемки фильма шли долго, работа над ролью была подробной, тяжелой, изматывающей. Но в Большом драматическом театре продолжали идти спектакли, и никто не освобождал от них Кирилла Лаврова — приходилось делить время, рваться не только между театром и кино, но между героями, очень разными, мало в чем сопоставимыми. И, конечно, для артиста это было тяжелым испытанием. Особенно когда не стало Ивана Александровича Пырьева и они вместе с Михаилом Ульяновым вынуждены были завершать работу над фильмом, выстраивая и одновременно играя едва ли не самые сложные в плане как физическом, так и философском эпизоды разговора с чертом и суда.

А еще у Лаврова в Ленинграде были депутатские обязанности — общение с людьми, помощь в решении самых разных вопросов. Отказывать он не привык, поэтому звонил и ходил «по инстанциям», выбивал квартиры, устраивал на работу, — в общем, занимался совсем иными проблемами, нежели те, о которых думал и по которым страдал Иван Федорович Карамазов…

Напряжение было предельным. Секунды экранного времени складывались в минуты бешеных ритмов: вот лицо Ивана почти спокойно, а буквально через миг оно искажено страхом,

ненавистью, презрением, а еще через миг он берет себя в руки каким-то нечеловеческим усилием и снова пытается говорить так, словно его ничего не касается. И дело здесь не в виртуозной актерской технике (хотя и без нее это не было бы возможным!), а в глубине проживания образа, в глубине вживания в этот сложный, противоречивый характер.

Известны случаи, когда после столкновения с миром идей и страстей Достоевского психика у артистов надламывалась, менялась, и необходимой оказывалась медицинская поддержка, чтобы все вернулось на круги своя. Кирилл Лавров обладал природой прямо противоположной — здоровой, цельной, не подверженной психическому воздействию материала, над которым он работал. Но в каком-то смысле ему было еще тяжелее — ведь он врастал в образ Ивана Карамазова на преодолении, на отказе от собственных личностных черт, которыми пользовался при создании образов других своих персонажей, не знавших озлобленности, презрения к людям, размышлений о вере и безверии. И единственная сцена фильма, где «сработали» эти личностные качества, была сцена в суде, когда Иван Карамазов уличал в уничтожении всего человеческого в человеке не только экранных персонажей, но и зрителей, заполнявших кинозал. Потому что именно в этой сцене прозвучала во всю силу тема Кирилла Лаврова — страсть пересоздания жизни к лучшему, стремление к духовному, нравственному совершенству. И прозвучала она очень резко и сильно…

В 1970 году Кирилл Лавров впервые создал образ Ленина. В Большом драматическом театре режиссер Юрий Аксенов поставил пьесу Л. Виноградова и М. Еремина «Защитник Ульянов» (руководителем постановки был Г. А. Товстоногов). По замечанию Э. Яснеца, это был не объемный портрет вождя, а лишь эскиз, потому что речь в пьесе шла о том периоде жизни Владимира Ильича, когда он работал помощником присяжного поверенного Самарского окружного суда, когда был еще молод и, возможно, не мечтал еще о революции.

Сам Кирилл Юрьевич Лавров говорил, что для него было очень важно разобраться, «понять, уловить: как, каким образом, почему именно этот человек, просто — человек из такой же плоти и крови, как все, приехав в Петербург никому не известным юношей, сумел… открыть новую эпоху в истории человечества? Каким он был в юности, этот человек?».

Построенный на документах и эпизодах из раннего периода жизни Владимира Ульянова, спектакль повествовал не о вожде мирового пролетариата, не об умудренном опытом политике, а о

юном еще человеке, твердо выбравшем свой путь в жизни: после казни старшего брата Александра, после исключения из университета он понимает, что жизнь должна быть построена на иных основах, по иным правилам.

Лавров увидел Ленина рано сформировавшимся человеком с устоявшимися принципами и взглядами, точно знающим, чего он хочет от жизни. Он был внутренне свободен, держался независимо, с некоторой долей вызова, может быть, в чем-то казался излишне самоуверенным. Не случайно один из народников говорил о нем: «Резкий и самоуверенный молодой человек». Но Лаврову был интересен именно такой Ленин — интересен по-человечески и по-актерски. Это сегодня мы можем как угодно иронически относиться к этой фигуре, за многое осуждая его и искренне негодуя. В 1970 году восприятие Ленина было совсем иным — даже у тех, кто не молился на него, как на икону, кто понимал противоречивость и сложность ленинского характера, кто отдавал должное как его неоспоримым заслугам, так и его ошибкам, вылившимся впоследствии в настоящее преступление перед Россией. Но историческая правда есть историческая правда и негоже перекраивать ее бесконечно.

Ленин был символом, знаком, и от этого никуда не деться. Играть роль Ленина в театре и в кино доверялось только тем артистам, чьи личность и образ мышления и поведения не вызывали сомнения у высокопоставленных чиновников. Кирилл Лавров оказался именно такой личностью — вызывающей доверие и своим коммунистическим опытом, и своей общественной деятельностью, и даже своим непростым характером борца за справедливость. «Ленин был для меня эталоном — с его пусть кажущейся, но скромностью. Я был в его квартире в Кремле, видел комнату, в которой он жил в Смольном. Разве это можно сравнить с тем, как сегодня живут?» — говорил Кирилл Юрьевич Лавров в одном из интервью уже в то время, когда стало возможным высмеивать и проклинать все, связанное с вождем мирового пролетариата.

Лавров оставался тверд в своих воззрениях.

Он и молодого Ульянова увидел рыцарем идеи справедливости, и это стало для Кирилла Лаврова самым главным. Не воплощение на сценических подмостках монумента, а перевоплощение в человека — живого, далеко не идеального, волевого. И — очень одинокого. Это была та самая «линия», которая вела Лаврова по пути создания своего героя.

«Чуткость к людям, глубокое сострадание к чужой боли, акцентируемые Лавровым как важнейший этический исток личности героя, обнаруживают прочную связь Ульянова с

гуманистической традицией русской интеллигенции», — писал Эмиль Яснец. И это было замечено исследователем прозорливо и точно: главное событие пьесы — защита Ульяновым солдата Красноселова была прочитана театром и исполнителем центральной роли именно в гуманистических традициях русской интеллигенции. Речь на суде выстраивалась как обвинение не частному случаю, а закономерностям российской действительности, основываясь на знании прав каждой личности, а солдат Красноселов представлял не лично себя, а всю Россию — униженную, раздавленную, бесправную…

И эта сцена — сцена суда — была сыграна Кириллом Лавровым как пролог к судьбе.

Судьба ждать себя не заставила — в 1975 году Кирилл Лавров снялся в фильме В. Трегубовича «Доверие», в котором воплотил образ зрелого Ленина, в самом расцвете его судьбы. Это был уже стратег и тактик, политический мыслитель, глава нового государства. Иными словами, тот самый монумент, к которому мы привыкли и который уже вызывал в нас чувства самые противоречивые, несмотря на то, что являлся знаком и символом нового мира, того самого мира, что воздвиг Ленину в самом сердце России, на Красной площади в Москве, мавзолей и выстаивал длинные очереди, чтобы собственными глазами увидеть забальзамированную мумию вождя мирового пролетариата.

Но Кирилл Лавров сумел-таки сделать своего героя живым и думающим, порой сомневающимся, умеющим убеждать и «гипнотизировать» собеседника.

«Мне кажется, — говорил Кирилл Юрьевич спустя много лет после съемок, — что фигура Владимира Ильича очень противоречивая, с абсолютно шекспировскими страстями, для любого артиста подарок — сыграть такого человека. На себя этот костюм уже не примеряю, но могу позавидовать любому, кто возьмется».

Сегодня фильм В. Трегубовича по телевидению не увидишь; невозможно пересмотреть его, чтобы разглядеть что-то, может быть, прошедшее мимо взгляда три с лишним десятилетия назад. Но то, что помнится — помнится отчетливо, хотя, казалось бы, откровенно политические ленты никогда не привлекали внимания широкого круга зрителей. Однако именно Кирилл Лавров сумел укрупнить человеческие черты вождя — своим думающим напряженным взглядом, своим внутренним неспокойствием, своим личностным стремлением понять, ощутить, что испытывал Ленин в тот момент, когда финская делегация приезжает в Петроград с намерением добиться от

правительства Советской республики права на отделение Финляндии от бывшей царской империи, а он вспоминает то время, когда прятался в Финляндии от преследований в дореволюционную пору и видел собственными глазами страдания простых финнов от русских. Он вспоминает свой давний спор с Розой Люксембург (изумительно сыгранной Антониной Шурановой), когда она настаивает на необходимости социалистической революции, а он доказывает ей, что нельзя никого осчастливливать насильно, народ должен сам выбрать форму развития государственности.

Так что же случилось позже? Почему он стал так уверен в том, что русский народ выбрал именно эту форму? Почему столь решительно пошел на эксперимент? Ни этих вопросов, ни тем более ответов на них мы не сыщем в фильме В. Трегубовича, но почему-то думается, что Кирилл Юрьевич Лавров ими задавался — иначе не смог бы так глубоко проникнуть в образ Ленина, добившись, по признанию критиков, «поразительной слитности с образом… Ленин Лаврова берет нас в плен сразу».

Чем же брал нас в плен артист, создавая слепок монумента? Невероятным напряжением мысли, глубоко и искренне пережитыми чувствами, убежденностью в том, что мы должны внимательно всмотреться в каждую паузу, ощутить каждый извив мысли.

Советская киноленинниана связана с именами Максима Штрауха, Юрия Каюрова, Иннокентия Смоктуновского, но Кирилл Лавров внес в нее свою лепту — очень значительную и важную для нашего искусства. Его Ленин был во многом непривычен, в нем было куда меньше знаковости, «забронзовелости», чем в его предшественниках. Артисту важнее прочего было понять, осознать движение ленинской мысли и глубину испытываемых вождем чувств — очень простых, очень человеческих…

Спустя несколько десятилетий Лавров скажет в интервью Сергею Мирову: «Вот, скажем, образ Ленина. Мы же всегда противопоставляли его тому, что в те дни происходило в стране! Это был контрапункт, позволявший критиковать именно власть!..» И в этих словах артиста нет лукавства — еще оставалась какая-то вера в то, что все задумывалось совсем по-иному и, проживи Ленин дольше, страна пошла бы по другому пути. И было ощущение, что после личности нами начали управлять ничтожества, сменяя друг друга, словно в калейдоскопе…

Но эта роль, сыгранная в театре и в кино, оказалась в каком-то смысле для Лаврова роковой. Те из его поклонников, кто принадлежал к интеллигенции, склонной над Лениным иронизировать, если не откровенно осуждать его, не то чтобы

отвернулись от артиста, но, что называется, не простили ему подобного «отклонения от курса» (хотя многие в то время еще верили, как Кирилл Лавров, в то, что происходит противопоставление Ленина нынешней власти), считая, что за роль Ленина артист мог взяться только из соображений карьерных. Массовый же зритель, разумеется, отнесся ко всему проще, но тоже склонен был Лаврова, скорее, осудить. Однако главным было совсем не это — главным оказалось то, что после Ленина Кирилл Лавров не мог уже играть роли гротесковые, острохарактерные; не мог представать перед зрителями в облике вора или злодея — отныне он обязан был играть только положительных персонажей, идеологов, безупречных по своей репутации деятелей. Это было мучительно, но бороться против подобного неписаного правила не было ни возможности, ни энергии, ни сил. И Кирилл Юрьевич Лавров должен был сдаться.

Хотя сдался он отнюдь не сразу. В цитированном уже интервью Лавров говорит: «Нельзя же в наше время смотреть так: если актер сыграл Ленина, то вора в законе играть уже не может!.. А раньше так бывало, но я и тогда всячески боролся с этим! Вот, например, после того, как я сыграл Ленина, Госкино запретило Элему Климову пробовать меня на Николая II в „Агонии“. Так когда я об этом узнал, я помчался в идеологический отдел ЦК партии к Василию Филимоновичу Шауро и устроил там у него форменную истерику, нельзя же меня после роли Ленина зачеркивать как актера! А эта трагедия сопровождала многих, например, Бориса Смирнова, который был блестящим характерным актером, а после того, как во МХАТе сыграл Ленина, просто был уничтожен как актер, потому что ему не давали других ролей!»

На протяжении пяти лет, отделяющих спектакль «Защитник Ульянов» от художественного фильма «Доверие», артист играл почти исключительно положительные роли. Это были люди по-своему интересные (в частности, именно в этот период был сыгран Башкирцев в фильме «Укрощение огня»), достаточно глубокие, но творчески они давали Лаврову слишком мало, его тянуло к гротеску, к неоднозначным характерам — к тому, что оказалось ему недоданным. С младых ногтей играя честных и положительных юношей, а потом и мужчин, он знал, что умеет и может и другое. Потому и влекло это другое, но…

Счастье, что в театре был Георгий Александрович Товстоногов, прекрасно осознававший драму артиста, которого он вылепил собственными руками. Он и сам во многом вынужден был подчиниться, но все же, все же…

Во всяком случае, спустя два года, в 1972-м, Кирилл Лавров

был распределен на роль Городничего в спектакле «Ревизор» Н. В. Гоголя.

Глава четвертая ГОРОДНИЧИЙ И ДРУГИЕ

Георгий Александрович Товстоногов приступил к репетициям гоголевского «Ревизора», считая эту постановку этапной для Большого драматического театра. И действительно, в этой комедии в трактовке Товстоногова комедийного было очень мало — горечи оказывалось куда больше, чем смеха, фантасмагоричность ситуаций представала скорее мистической, нежели пародийной, здесь царил какой-то новый для БДТ дух, еще непознанный до конца, непривычный, а оттого вызывавший у какой-то части публики и критики недоумение.

Сразу после премьеры спектакль отправился на гастроли в Москву в числе других спектаклей БДТ, и здесь рецензии были в основном недоуменные или откровенно неприязненные. Пожалуй, лишь один критик, Римма Кречетова, смогла точно сформулировать свою мысль: спектакль Товстоногова оказался преждевременным для театральной мысли 1970-х годов.

Полагаю, она была ближе всех к истине, потому что в то далекое от нас время непривычно и слишком трудно было принять спектакль, в основе которого лежал *страх*. В беседе с артистами 11 января 1972 года Георгий Александрович говорил: «Личный интерес к „Ревизору“ пришел через Достоевского. Бывает, что один писатель начинает восприниматься по-новому через другого, и для тебя лично открывается нечто такое в преемственности и развитии мировых идей, что прежде понимал лишь умозрительно…

Чем можно объяснить стремительность развития действия, общую слепоту, загипнотизированность, недоразумения, каскад ошибок, совершаемых Городничим и его присными? Ответ пришел не сразу. Но когда он возник, он показался таким само собой разумеющимся, таким „первопопавшимся“, настолько лежащим на поверхности, что, несколько раз приходя к этому ответу, я вновь и вновь отбрасывал его.

Ответ этот определился для меня словом — *страх*. *Страх* — как реальное действующее лицо пьесы. Не просто страх перед начальством, перед наказанием, а *страх* глобальный, космический, совершающий аберрацию в мозгу человека.

Страх, рождающий *наваждение*.

Наваждение, делающее Хлестакова ревизором».

Какова природа этого всепоглощающего страха и почему заинтересованность «Ревизором» пришла к Товстоногову через Достоевского? На самом деле, это чрезвычайно интересно, потому что в мысли режиссера своеобразно сплелись «фантастический

реализм», отличающий произведения Достоевского, и эстетика Гоголя в некоей целостности, когда невозможно делить его творчество на периоды, как принято это в истории литературы. Для Товстоногова становился в его интерпретации важен тот Гоголь, который начинал со «страшных» рассказов об утопленницах, колдунах, нечистой силе, который увидел затем Петербург сквозь смех и сквозь слезы одновременно, который попытался обобщить картины современной России в поэме «Мертвые души» и уничтожил второй том, осознав невозможность каких бы то ни было выводов. Георгий Александрович Товстоногов различил в Гоголе то, что позже блистательно разовьется в трилогии Сухово-Кобылина — смех, как судорога страха от соприкосновения с нравственной природой человека.

Да, это было преждевременно, потому что о таком Гоголе мы еще не задумывались. И те, кто видел спектакль «Ревизор» Большого драматического театра и тогда, и позже, не могли не осознать: это некий совершенно новый, принципиально новый уровень размышлений о классике и современности, о их причудливой, порой прямой, порой обратной связи, о их взаимопроникновении на каком-то совершенно новом витке мысли и чувства.

В уже цитированной беседе с артистами Георгий Александрович говорил еще об одной чрезвычайно важной и современной вещи: напомнив всем слова известного литературоведа Г. А. Гуковского о том, что буквально на наших глазах Хлестаков *становится* ревизором, режиссер отмечал: «Гоголь показывает механизм этого „делания“, он показывает, как общество, среда, уклад невозвратимо, неизменно делают из маленького, ничем не замечательного человека негодяя, грабителя и участника системы угнетения.

В этом гениальном гоголевском ходе мне видится возможность сценической метафоры, выражающей пластически то, что составляет в „Ревизоре“ фантастический элемент».

Этот «фантастический элемент» был выражен зримо и страшно — постоянно маячила где-то вдали и в вышине коляска, в которой сидел некий «черный человек» в темных очках: то ли настоящий ревизор, то ли фантом, то ли олицетворенное выражение всеобъемлющего и всепоглощающего страха…

В своей книге «Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры» Юрий Сергеевич Рыбаков пишет: «В гостиницу, в номер Хлестакова, входит (поднявшись по лестнице на сцену из оркестровой ямы) человек, ожидающий самого худшего — увольнения от должности, Сибири, конца света.

Тут испуг человека, а не чиновника, тут стремление человека

вернуться из „системы отношений“, а не хитрость старого служаки, как это играется обычно. Тут у городничего испуг не только за свою должность, тут приходит в голову, что городничий напуган не сейчас, не этим ревизором, а всей жизнью, построенной на чинопочитании, страхе, лжи, высшей несправедливости. Мудрено ли, что после вскрика Хлестакова: „Да как вы смеете!“ — городничий видит на том месте, где только что стоял Хлестаков, фигуру в темном платье и черных очках… Городничий, уходя из номера, тревожно взглянет на то место, где появился призрак, проверит — не померещилось ли?»

Интересно то, что почти одновременно со спектаклем БДТ появился спектакль в Московском театре сатиры в постановке Валентина Плучека — ученика Вс. Мейерхольда, участвовавшего в знаменитом спектакле Мастера. Оба режиссера выступили в газете «Советская культура» с программными статьями и выяснилось, что идея у них была одна — поставить не гоголевскую пьесу, а отраженный в ней весь мир автора. Но насколько по-разному пробирались к ней Товстоногов и Плучек, совершенно различно оценивая значение такой категории, как *страх!*.

В спектакле Георгия Александровича он становился понятием всеобъемлющим. Им в равной степени были заражены все: и Городничий (Кирилл Лавров) не являлся исключением. Прожженный плут, запугавший вокруг всех купцов, унтер-офицерских жен и прочих обитателей городка, включая свое ближайшее окружение, он по себе знал силу страха. Страха особого рода, перед которым меркнут все иные страхи. Страх лишиться власти над людьми — вот что правило умным, хитрым, ловким Городничим Кирилла Лаврова! Страх перестать быть Начальством, Важным лицом… Он был даже по-своему интеллигентен, этот Городничий, манеры его были мягкими, вкрадчивыми, лишь иногда в голосе начинал звучать металл — и уж тогда всех охватывал трепет.

Со стороны Товстоногова было, конечно, довольно смело назначить на роль Городничего именно Кирилла Лаврова, ставшего к этому времени «знаком» совсем иной породы людей, но режиссер хорошо знал масштаб своего артиста, знал его еще не до конца раскрытые возможности, его потаенную любовь к острой форме. И знал, что подобное разрушение устоявшегося штампа пойдет на пользу спектаклю, усилив его звучание.

Думаю, что немалую радость принес Георгию Александровичу отзыв о спектакле критика Юрия Зубкова, писавшего в газете «Правда»: «…насколько этот Городничий, несущий на себе печать интеллигентности, напоминающий,

скорее, не служаку-солдафона, а обаятельного, мыслящего офицера, соответствует гоголевскому образу?» — ведь именно в этом была его цель: не штамповать очередного «Ревизора», в котором все уже ясно, а прочитать комедию Н. В. Гоголя так, чтобы у зрителя возник совершенно новый взгляд, чтобы понятна стала современность и вневременность этой комедии.

Юрий Рыбаков замечательно точно отмечал: «Современный взгляд режиссера ищет в пьесе закономерность развития истории. „Ревизор“ сегодня предстает пьесой о неизбежности исторического возмездия, а не комедией о судьбе попавшего впросак городничего, спектакль говорит о том, что сбылось и не могло не сбыться гневное пророчество Герцена, данное в „Былом и думах“: „Но пусть они знают: один палач за другим будет выведен к позорному столбу истории и оставит там свое имя“».

И в соответствии с подобным пафосом городничего должен был и мог играть артист не просто хороший и известный, а — крупный, значительный, через которого раскрывалась бы в полной мере трагедия нравственно искалеченного человека. А для Товстоногова и для Лаврова в комедии «Ревизор» прежде всего была важна ее внутренняя трагическая наполненность…

В литературоведении эта мысль была уже не нова. Крупнейший исследователь творчества Н. В. Гоголя Юрий Манн писал, что, читая и перечитывая «Ревизора», мы «в какой-то момент словно замечаем вокруг комедии характеров мерцающий, беспокойный отсвет. Трагедийное звучание гоголевского смеха усиливается. На нас смотрит страшное, каменеющее лицо „меркантильного века“».

К тому времени, когда товстоноговский «Ревизор» появился на сцене Большого драматического, Кирилл Лавров вошел в зрительское сознание не только как артист, амплуа которого — герой безусловно положительный, утверждающий правду, справедливость, мужество, но и как исполнитель роли Ленина, роли, до которой допускались «высшими инстанциями» лишь избранные. И вдруг он — Городничий из гоголевского изнаночного мира, мира страха и угодничества! Это был шок, но шок умело спланированный и мастерски подготовленный.

Кирилл Юрьевич Лавров рассказывал впоследствии: «Когда я получил назначение на роль Городничего, то вначале просто растерялся: такое обилие материалов! А хотелось, конечно, найти свой подход к образу. Снова и снова перечитывал Гоголя и выделил для себя в его замечаниях „для господ актеров“ слова о Городничем: „Очень неглупый по-своему человек… Говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало“. Тогда я понял, что совсем не обязательно, чтобы был Городничий огромного роста, с пудовыми

кулаками и узким лбом. Я играю его житейски мудрым, плутоватым».

Лавров играл в первую очередь человека умного — тем страшнее и гаже выглядели его поступки, его почти откровенное пресмыкательство перед «фитюлькой» Хлестаковым, его поведение с купцами. И, конечно, в концепции Товстоногова Сквозник-Дмухановский был фигурой центральной: его страх был ощутим почти физически, он был липким и неотвязным буквально в каждом эпизоде — и когда Городничий читал письмо о приезде ревизора своему ближайшему окружению, и когда собирался на встречу с Хлестаковым, надев от ужаса на голову футляр вместо шляпы, и когда кругами ходил вокруг Хлестакова в трактире, желая умаслить, ослепить, соблазнить… Потому что постоянно мерещился Городничему призрак скорой расплаты за все его деяния — зловещая фигура в черном, мерно качающаяся в тарантасе и время от времени приближающаяся к нему, встающая на место Хлестакова.

А в финале Сквозник-Дмухановский буквально расцветал на глазах — мечты о Петербурге, о его жизни в столице пьянили и горячили воображение. Он обходил гостей под ручку с Анной Андреевной так, словно уже находился на светском рауте и репетировал благосклонные приветствия и мягкие улыбки во все стороны.

«Городничий, созданный Лавровым, — писал Эмиль Яснец, — быть может, больше других персонажей спектакля рассказывает нам не столько о страхе, сколько о том, как разрушается, калечится страхом даже по-своему неглупый человек. Как в определенной социально-исторической среде посредством страха создаются ложные, дутые авторитеты».

Спустя два года, в 1974-м, Георгий Александрович Товстоногов задумал эксперимент. Он ставил «Ревизора» в Национальном театре в Будапеште и решил устроить «обмен» — в ленинградском спектакле Городничего должен был сыграть известный венгерский актер Ференц Каллаи, а в будапештском — Кирилл Лавров. Это было чрезвычайно сложно не только из-за языкового барьера, но и потому еще, что каждый из артистов должен был работать в чужой для него труппе. Конечно, в этом эксперименте скрывался огромный профессиональный интерес — как будет ощущать себя артист в рамках единой режиссерской концепции, но иначе наполненной? Ведь известно, что спектаклей-близнецов не может быть по определению, потому что актерские индивидуальности невольно начинают диктовать режиссеру некие уточнения и отступления от твердо сформулированной концепции. Георгия Александровича

Товстоногова эта задача невероятно увлекла, венгерская сторона тоже отнеслась к идее серьезно: несмотря на то, что БДТ был в Венгрии на гастролях и зрители успели узнать и полюбить артистов труппы, за два месяца до дебюта Кирилла Лаврова на будапештской сцене по венгерскому телевидению были показаны картины с его участием. А дебют Ференца Каллаи уже состоялся в Ленинграде и прошел с большим успехом. Перед началом спектакля с участием венгерского актера Кирилл Лавров вышел на сцену БДТ и произнес несколько слов в поддержку Каллаи, с которым они успели подружиться — все время, свободное от репетиций, они проводили вместе в прогулках по Ленинграду, в музеях. И весь спектакль Лавров простоял за кулисами, волнуясь за своего нового друга и всячески подбадривая его жестами, глазами…

И вот теперь он оказался в том же положении, что Каллаи в Ленинграде. В Будапешт прилетела вместе с ним жена, Валентина Александровна, которая как могла поддерживала Кирилла Юрьевича и успокаивала его.

За дни, отпущенные на репетиции (их планировалось пять, но после третьей, когда венгерские артисты устроили Лаврову овации, Георгий Александрович сказал: «Кира, хватит репетировать. У вас все получается. Давайте играть!»), Кириллу Лаврову, не Городничему, а артисту, пришлось испытать еще один страх — страх перед зрителями, который был в каком-то смысле сильнее страха Городничего: венгры известны как страстные театралы, кроме того, многие из них — истинные почитатели таланта Ференца Каллаи. Как они примут его? И примут ли?..

Вот как описывает дебют Лаврова на венгерской сцене Эмиль Яснец: «Ни одного свободного места в зале в этот вечер 18 мая 1974 года. Собралась вся театральная критика Будапешта, журналисты из газет, актеры, режиссеры, театральные деятели, члены советского посольства в Венгрии. Перед занавесом — Ференц Каллаи. Он вспоминает дни, проведенные в Ленинграде, когда его друг Кирилл Лавров „был эмоциональным руководителем, дирижером всего того, что со мною происходило. Все мои профессиональные, человеческие, творческие пожелания выполнялись им так, что подобного в моей жизни еще не было.

После определенного возраста трудно уже говорить такие слова, как дружба, любовь, но все его поведение придало новое содержание, новое значение этим словам, потому что он находил для выражения этого такую чистую, прекрасную форму, что в каждом его жесте я чувствовал тепло братской дружбы.

А теперь, продолжал Каллаи, он стоит там, где стоял я в

Ленинграде. Стоит на другой стороне медали, созданной по концепции Товстоногова. Пусть ему никто не завидует, потому что, я думаю, ему так же тяжело, как было мне в эти секунды. Мне хотелось бы, чтобы он почувствовал, насколько мы любим, ценим и уважаем его, и мне хотелось бы, чтобы он чувствовал себя на нашей сцене хотя бы почти так же хорошо, как чувствовал себя я среди артистов ленинградского Театра имени Горького. Мне хотелось бы, чтобы он не только прожил с нами прекрасные театральные вечера, я был бы рад, если бы он почувствовал атмосферу прекрасного весеннего Будапешта и полюбил нашу столицу так, как я полюбил Ленинград…“

Занавес открывается. На сцене Городничий — Лавров в белой, распахнутой на груди рубахе, с письмом в руках. Раздаются первые аплодисменты. Аплодисменты вежливости. Затем напряженная тишина. Она — как стена. Сквозь нее надо пробиться. Русский текст вплетается в речь венгерских актеров. Вот пробежала где-то легкая волна смеха. Ухо актера чутко ловит реакцию зрителей — ага, понимают! И на волне понимания — уже не опускаясь, боясь потерять эту первую ниточку контакта с залом — вперед и дальше… В этот вечер на его долю выпал редкостный и незабываемый успех. После спектакля городничие — Каллаи и Лавров — под гром аплодисментов обнимаются».

Следующий спектакль покорил буквально весь Будапешт. Кажется, не было газет и журналов, на страницах которых не обсуждался бы опыт Георгия Александровича Товстоногова и не сравнивались бы Лавров и Каллаи. Вот всего лишь некоторые из отзывов:

«Каллаи обладает отличными средствами для изображения истеричных, апоплексических злодеев, ему многое известно о кроющихся в человеке отрицательных инстинктах. Лавров уже и внешне совсем иной — дружелюбный, русоволосый, с открытым лицом и чистым взглядом. В его толковании эта фигура не несет в себе, так сказать, первородного зла. Просто это городничий небольшого городка… который достаточно умен, знает свои задачи, сохраняет определенное достоинство и — артист это подчеркивает — в других обстоятельствах мог бы быть честным чиновником. Но обстоятельства таковы, какими мы их видим. И в этой среде даже самый безвредный и голубоглазый человек пятнает себя… — пишет Андраш Лукач. — Приглушенные тона, тихий голос, привычные на русской сцене выразительные паузы, более кротко выраженные эмоции: это исполнение кажется элегическим, чуть ли не лирическим. Но вот наступает сцена пробуждения: мошенничество становится явным, мечты рушатся. Кажется, Лавров придерживал свою энергию именно для этого

момента. Эта скорее добродушная, чем злодейская, скорее меланхолическая, чем истерическая фигура в момент своего падения вырастает до гигантских размеров. Лавров и сейчас не выходит за рамки реалистически вылепленного образа, но несколькими подчеркнутыми штрихами он превращает фигуру в символ…»

Известный критик Пал Фехер отмечал, что «Городничий Лаврова исполнен на нюанс большего достоинства, чем Городничий Каллаи. Каллаи — это пресмыкающийся червь, в котором нет ничего страшного. Его страх более элементарен и инстинктивен, увлекает за собой все его окружение. Городничий Лаврова тоже боится, он имеет все причины бояться вышестоящих, но в то же время он сам держит в страхе других. Грозными взглядами он подавляет, отдает приказы своим подчиненным городским чиновникам. Но именно поэтому созданный Лавровым образ и более человечен, ведь он должен представлять какую-то силу, которая, правда, превращается в ничто, как только он встречается с более высокой властью, но сразу же может становиться страшной, когда встречается с более слабым сопротивлением».

А критик Ласло Бернат, считая игру Лаврова «беспрецедентной и великолепной», писал: «Его страх — это сознание своей человеческой виновности, присущее чуть ли не каждому из нас… Падение Городничего трагично, и от этого сжимается сердце».

Естественно, абсолютное большинство советских зрителей не видело Кирилла Лаврова в венгерском спектакле — тем интереснее и ценнее для нас наблюдения венгерских критиков, рассматривающих игру русского артиста, что называется, «под микроскопом». Да, мы восхищались Кириллом Лавровым в спектакле «Ревизор», но не сравнивая, не сопоставляя (в лучшем случае — с другими исполнителями спектаклей других театров). Здесь же, в венгерском спектакле, все становилось особенно очевидным, тем более если учесть, что окружали Лаврова венгерские артисты, владеющие совершенно другой театральной школой. Именно поэтому столь важны для нас эти свидетельства.

И, конечно, не менее важны слова Ференца Каллаи о Лаврове-человеке: умеющем дружить, быть преданным, верным и бесконечно щедрым в своих чувствах. Они еще долго потом перезванивались, переписывались, с оказией посылали друг другу какие-то радующие маленькие посылки, сувениры… Каллаи продолжал играть Городничего в спектакле Товстоногова в Будапеште, Лавров играл Городничего в спектакле Товстоногова в Ленинграде, и, наверное, всякий раз выходя на сцену, каждый из

них вспоминал свои спектакли в окружении зарубежных артистов — и не могло быть иначе, ведь оба артиста вложили огромную нервную, эмоциональную силу в те экспериментальные спектакли…

Спектакль БДТ, напомню, был поставлен Георгием Александровичем Товстоноговым в 1972 году. Венгерская премьера Кирилла Лаврова состоялась в 1974-м. Между этими датами у Лаврова появился лишь один новый спектакль в БДТ, но он был плотно занят в текущем репертуаре, много играл, много снимался, занимался общественной работой — жил в привычном ритме и привычном круге своих забот. Но в том же 1972 году Кирилл Юрьевич сыграл очень важную для себя роль в фильме «Укрощение огня» режиссера Даниила Храбровицкого. Фильм сразу по выходе стал чрезвычайно популярным: ведь Андрей Ильич Башкирцев, сыгранный Кириллом Лавровым, имел прототип — академика Сергея Павловича Королева, чье имя произносилось всегда с глубочайшим уважением и огромным интересом.

«…Если я скажу, что роль Андрея Ильича Башкирцева была для меня той самой, которую я давно ждал, ролью-мечтой, то, наверное, это и будет самым точным определением моих ощущений, когда я прочитал сценарий, — говорил Кирилл Юрьевич в интервью. — Образ Башкирцева в моем представлении — это сгусток тех изменений, той стремительной эволюции, которую пережила наша страна по сути дела в срок одной — всего-то! — человеческой жизни. От первого планера, сделанного неумелыми мальчишескими руками, — до космических ракет. От парня-самородка из российской глубинки — до академика. От мечтателя-фантазера — сейчас же, немедленно, на Луну — до создателя отечественного ракетостроения. Вот путь. Он прост и сложен. Радостен и драматичен. Он — символичен».

Действительно, это был не просто образ благородного и прекрасного человека, светлейшего ума и редкостных нравственных качеств. Это был путь — путь человека, познающего свой Божий дар и подчиняющего его службе Родине; это был путь страны, менее чем за столетие постигнувшей величайший технический прогресс. Это был во многом путь самого Кирилла Юрьевича Лаврова и его поколения — через опыт войны, через тяжелейшие испытания познающего самое себя, свое призвание, свою человеческую природу…

Не знаю, были ли известны Кириллу Юрьевичу Лаврову подробности биографии Сергея Павловича Королева, о которых в то время принято было умалчивать. Полагаю, что известны —

может быть, без подробностей, в довольно общих чертах. Иначе артисту вряд ли удалось бы создать образ подобной силы и убедительности. «Что такое Андрей Ильич Башкирцев? — рассуждал Лавров в цитированном интервью. — Редкая цельность характера. Целеустремленность действий. Сочетание ученого и практика. Он не только рождает идеи, но и реализует их. Облекает, так сказать, в плоть. Знает не только ближайших сотрудников, но каждого рабочего, причастного к делу. По имени знает и по фамилии. Мне это нравится. Не скрою, мне вообще нравятся люди, для которых дело — смысл и суть жизни. Те, кто вкладывает в дело всего себя, без остатка. Они могут быть жестковаты, могут в запальчивости произнести обидные для кого-то слова… Вот и Башкирцев накричал на секретаршу за нечетко выполненное распоряжение. Но на этих людях земля держится».

Вряд ли Кирилл Юрьевич, произнося эти слова, отдавал себе отчет в том, что, по сути, говорит о себе: о собственном отношении к делу, о несдержанности, когда речь заходит о нечетко выполненном задании, о пристрастии к людям, вкладывающим себя без остатка в свой труд. Даже и о своей работе — ведь артист не только реализует идеи режиссера, но и предлагает свои собственные…

Так что здесь произошло удивительное совпадение личностей, видимо, по этой причине фильм «Укрощение огня» снискал такую популярность, а Лавров в роли Башкирцева покорил миллионную аудиторию — для зрителя подобное совпадение явилось органичным и абсолютно достоверным. Рассказывая, как он работал над образом, иными словами, впуская в свою творческую лабораторию, Кирилл Юрьевич признавался: «…Пытаюсь понять: что мой герой думает о жизни вообще. Если это мой современник, то как он относится к большим государственным, международным проблемам и к малым будничным бытовым заботам. Одна из моих главных заповедей — надо верить в то, что играешь. Нельзя становиться боком к своему герою и наблюдать его со стороны. Можно ли, играя Башкирцева, человека, одержимого созданием ракет, не сыграть его „отношение“ к этой величественной махине? Мне нужно было полюбить ее. И вот однажды в сцене, где Башкирцев поднимается в лифте на самый верх ее, я действительно ощутил, что она мое детище, что она „моя“. Не знаю, смогли сыграть сцену, если бы не появилось этой твердой уверенности в своей сопричастности».

Сопричастность Кирилла Лаврова в этой работе была настолько серьезна и глубока, что порой казалось, будто это он и ракеты создает, и запускает их в космическое пространство, и

одержим техническими идеями. Здесь надо говорить уже, пожалуй, не о сопричастности, а о *проникновении* в характер и судьбу другого человека. О том волшебном проникновении, которое свойственно актерской профессии в момент наивысшего увлечения своей ролью.

Цитированное интервью, которое брал у артиста Эмиль Яснец, очень любопытно завершается: «Постановщик фильма Даниил Храбровицкий говорил, что искал на роль главного героя такого артиста, который подходил бы не только типажно, — говорит интервьюер. — Его интересовал актер с человеческой, гражданской структурой личности, аналогичной герою фильма. Я помню одну вашу статью, или статью, посвященную вам, под названием „Не мыслю себя вне жизни общественной“. Вот вы ведете действительно большую общественную работу как депутат, как заместитель председателя Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества, как член обкома партии. И все это помимо обычных шестнадцати-восемнадцати спектаклей в месяц. Да еще съемки в кино, и репетиции новых постановок, и встречи со зрителями. Может, и впрямь здесь какая-то общность с героем? Вообще влияет все это каким-то образом на работу над той или иной ролью?

— Выбор актера на роль — дело режиссера, — отвечает Лавров. — Может, он узнал, что я имел отношение к авиации, служил в летной эскадрилье, — и пригласил. Я скажу о другом. Не секрет, что основным прототипом Башкирцева, хотя это образ и собирательный, является известный советский ученый, академик Сергей Королев. Когда я прочитал всю имеющуюся литературу о нем, встретился с людьми, знавшими его, то почувствовал масштаб личности этого человека. Актер создает роль из собственных человеческих ресурсов. Но бывает, как в случае с Башкирцевым, роль оказывается значительнее тех возможностей, которыми располагает актер, и тогда происходит любопытная вещь. Я должен вырастить в себе нечто, позволяющее мне сыграть роль, но и она пересотворяет актера. Заставляет его человечески изменяться, вытягиваться до своего героя…

— Это очень интересно! А где больше возможностей для такого процесса — на съемочной площадке фильма или на театральной сцене?

— Это зависит не от места работы, а от других условий — драматургического материала роли, режиссуры, ансамбля. Иное дело рост, движение самой роли. Здесь, конечно, преимущества театра неоспоримы. По крайней мере, лично для меня. Потому что я, по-видимому, отношусь к тому типу актеров, у которых работа над ролью не заканчивается с премьерой. Чаще даже

происходит так, что дата выпуска спектакля и полная готовность роли не совпадают. На премьере может прозвучать лишь общий рисунок роли, конспект будущей работы с отдельными удачно найденными сценами. Настоящая премьера моей работы в спектакле может произойти, допустим, через полгода после первого показа на публике. В кино все иначе. Снимаешься и знаешь: вот как сейчас сделаешь, так и будет. Ничего потом не изменишь. Когда смотришь фильм целиком, нередко испытываешь легкое разочарование. И здесь бы надо не так, и вот тут бы хорошо переделать. В этом специфика работы над ролью в кинопроизводстве. И тут уж ничего не поделаешь. Как я сам оцениваю работу в фильме „Укрощение огня“? Разбирать и оценивать собственную работу не берусь. Но одним секретом могу поделиться. У меня есть свой, так сказать, домашний критерий удачности. Или, наоборот, неудачности. Я называю его — стать своим. Это означает следующее: меня должны признать за своего люди той же профессии, что и мой герой. В данном случае, те, кто делал своими руками эту технику, кто работал изо дня в день рядом с Королевым, близко знал его. Уж они-то не пропустят ни одной фальшивой нотки в поведении Башкирцева, не простят мне и грана лжи — в словах ли, в жесте. Их глаз, их присутствие я постоянно ощущал в работе. Может быть, особенно остро оттого, что, как известно, съемки картины происходили не в павильонах, а в тех местах, где действительно разворачиваются события нашей ленты. Другими словами, в непосредственном контакте с этими людьми.

— Что же было в итоге? Признали они в вашем герое своего?

— Да, признали».

За этим скупым и немногословным признанием Лаврова стоит не просто рассказ о работе над ролью — восторг и восхищение от того, что люди узнавали Сергея Павловича Королева, его интонацию, его жесты, его внутреннее горение своим делом, своей великой мечтой. И невольно (а для кого-то и вольно) любовь к выдающемуся ученому переносилась на любовь к артисту. За органичностью виделось совпадение, а оно, в свою очередь, приводило людей к Кириллу Юрьевичу Лаврову со своими проблемами и заботами как к некоему символу высшей справедливости, к тому, кто сумеет во всем разобраться и непременно помочь…

Подобные роли делали общественную нагрузку Кирилла Лаврова еще более многообразной и все возрастающей — это было человеческое доверие к слиянию артиста со своим персонажем, и оно, это доверие, требовало от столь ответственного человека, как Лавров, все большего погружения в

людские проблемы. Он старался выслушать, вникнуть, помочь всем и как депутат, и как заместитель председателя Ленинградского отделения ВТО, и как член обкома партии. Времени на семью оставалось совсем немного, но, может быть, именно поэтому так ценил и так любил Кирилл Юрьевич часы досуга, проведенные вместе с женой, сыном, дочерью… И еще хотелось побыть наедине со своей с любовью собранной библиотекой, которая подбиралась в соответствии с главными пристрастиями Лаврова — книгами по истории России и Петербурга.

Ленинград Лавров любил самозабвенно. В одном из цитированных уже на этих страницах интервью 2003 года, когда город уже переименовали, он говорил о нем на редкость образно и точно: «Для меня Петербург… — красивейшее украшение Российской империи… Летом Петербург очаровывает. Если плыть на катере по рекам и каналам, открывается восхитительный вид. Ходишь по набережной и не замечаешь ничего удивительного. А вот с воды город выглядит сказочно. Георгий Александрович говорил: „Я люблю Москву, люблю Тбилиси, а работать могу только в Ленинграде“… Здесь сам ритм жизни способствует творчеству. В этом смысле БДТ Товстоногова, конечно, продукт нашего города. В какой-то момент он стал символом театрального Петербурга… Мне не раз предлагали перебраться в столицу России, но я не мыслю себя вне Петербурга… Каждый год на мой, а иногда и на Машкин день рождения мы брали корзину со снедью, бутылку шампанского, бокалы и всей семьей ехали в Царское Село. Почему туда? Возможно, потому что это место дорого мне с детства. Летом мама снимала в Царском Селе комнату. Два года подряд мы жили в „Циркуле“ — полукруглом одноэтажном здании у плаца Екатерининского дворца. Раньше там обитала прислуга, а после революции поселились обычные люди. Они сдавали комнаты на лето. Отправляясь на именинную прогулку, мы обязательно проходили мимо „Девушки с разбитым кувшином“, мимо Камероновой галереи, добирались до краешка Александровского парка, до того места, где он переходит в Баболовский парк. Там вынимали из корзинки шампанское, погода обычно стояла хорошая. Мы с Машей — осенние: я родился в сентябре, она — в октябре… И назидательных речей о патриотизме детям, Маше и Сергею, уже не требовалось».

Да и какие могли быть речи, когда дети впитывали с самого раннего детства не только величавую красоту удивительного города, но и восторженное отношение отца к улицам, набережным, мостам и водам Ленинграда!.. Кирилл Юрьевич мог говорить о своем городе часами; немногословный обычно, он

становился оживленным, интонации теплели, а образности его сравнений мог бы позавидовать поэт. Когда в 1995 году Кирилл Лавров был удостоен звания «Почетный гражданин Санкт-Петербурга», это воспринялось всеми на удивление естественно — иначе и быть не могло! Лавров и Ленинград, Лавров и Санкт-Петербург были связаны прочнейшими, неразрывными нитями от рождения Кирилла Юрьевича до самой его смерти…

Но вернемся в Большой драматический театр, на набережную Фонтанки. В самом начале нового театрального сезона, 24 сентября 1973 года, в труппе проходила читка пьесы Александра Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» и по традиции, давно уже установленной Товстоноговым, подробное ее обсуждение.

Не так часто обращался Георгий Александрович к современной драматургии, хотя и очень хотел этого. Наконец он нашел пьесу, в которой режиссеру увиделось подлинное открытие, откровение. Об этом и говорил он с артистами 24 сентября 1973 года: «Пьеса эта — концерт для скрипки с оркестром. Шаманов ведет главную партию, это — скрипка… Чем сложнее и глубже произведение, тем труднее найти какую-то единую, всем понятную формулу. Но мы не будем ее искать. Попытаемся вникнуть в суть, раскрыть ее. Верно, что в каждом есть и доброе и злое. Верно, что речь идет о вере в будущее… По внешнему ходу пьеса может показаться пессимистической, но она вызывает катарсис. Происходит нравственное очищение. При другом способе выражения это грустная история о потерянных людях. У Вампилова это — крупные личности, и становятся они таковыми на наших глазах. Это великолепная драматургия… Необходимо принести в каждом характере его прошлое… Ничего здесь не зачинается с нуля, но в то же время как будто бы с нуля… Все наэлектризовано, все вибрирует в этом захолустье… И у каждого есть субъективное оправдание. В пьесе нет отрицательных персонажей».

Подобный взгляд на Вампилова (и, в частности, именно на эту пьесу) был у Товстоногова совершенно новаторским — уже не было на свете драматурга, но о его творчестве принято было судить иначе. Товстоногов же ставил пронзительный спектакль о бессмысленном существовании людей, которые пьют (и не всегда чай), едят, носят пиджаки, а тем временем проходит их жизнь, время катится и катится вперед, туда, где им, скорее всего, не найдется места. Не случайно на репетициях Георгий Александрович нередко вспоминал Чехова: «Это открыл Чехов — отставание от того, что человек понимает, по отношению к тому, что с ним происходит. Слова рождаются раньше, чем чувства».

И это замечание относилось отнюдь не только к той сцене, когда Шаманов внезапно осознает влюбленность Валентины и влюбляется в нее сам. «Чеховским ключом» отворял Георгий Александрович Товстоногов самые современные и самые потаенные дверцы человеческих взаимоотношений в пьесе Александра Вампилова, и именно это и делало его болезненно острую, живую драматургию неповторимой. На одном из занятий режиссерской лаборатории, которой он руководил, Георгий Александрович прямо говорил, что к пьесам Вампилова подходит так же, как к пьесам Чехова: «Это настоящая, большая драматургия, где нет ни одной случайной реплики, ни одного лишнего слова».

По Товстоногову (и это отчетливо читается в репетиционных записях), все персонажи пьесы «Прошлым летом в Чулимске» глубоко погружены в состояние неудовлетворенности, апатии: это и Шаманов (Кирилл Лавров), утративший жизненный стержень, «хребет»; и наглый, не ведающий никаких нравственных норм Пашка (в этой роли дебютировал на сцене БДТ молодой артист, приглашенный из Куйбышева, Юрий Демич); и уставшая от жизни Анна (Валентина Ковель); и другие провинциальные обыватели, блистательно сыгранные Ефимом Копеляном, Олегом Борисовым, Николаем Трофимовым… Но, конечно, главная нагрузка ложилась на «скрипку», для которой, по мысли Товстоногова, был создан этот концерт, — на Шаманова, роль которого далась Кириллу Лаврову совсем непросто. Он пытался идти к роли от себя, от собственных мыслей, ощущений, переживаний, а Товстоногов постоянно повторял, что нельзя ни в коем случае отождествлять себя с героем: «Мы хотим Шаманова непременно поднять до какой-то высоты, а это неверно, он самый обыкновенный человек, провинциал… Шаманов выше по уровню окружающих людей, но это не тот современный интеллектуальный герой, которого мы пытаемся играть. Вы должны, наоборот, цепляться за все, что кажется вам банальным, что снижает его. Это провинциальный следователь, с которым произошла вот такая история. В этом и будет характер Шаманова… А вас все время смущает разрыв между Шамановым и собой. Это не чеховский герой со своими переживаниями и не белая ворона в этой среде. У него тоже есть свой потолок… Все серьезное и значительное мы разглядим, а на пьедестал его ставить не надо».

Подобные подсказки, подобная тщательная разработка характера очень помогали артисту, хотя на протяжении долгого времени ему трудно было перестать идти от собственной природы. Надо было «влезть в шкуру» совершенно другого

человека — провинциального следователя-неудачника, пережившего жестокую обиду и уехавшего куда глаза глядят, чтобы предаться апатии и забыться. Не слишком разборчивый с женщинами, не обремененный излишним интеллектом, не слишком тонко чувствующий, Шаманов живет, словно в полудреме, до той минуты, пока не осознает чувство Валентины и не начинает тянуться к этому чувству. Шаманова завораживает вера Валентины в людей — ведь сам он давно уже перестал в них верить, а в общении с ней он ощущает вдруг, что так, как он живет, жить нельзя, что палисадник — это не просто забор, который все ломают, а Валентина упорно чинит, это значительно больше и важнее…

Да, Кириллу Юрьевичу Лаврову было на редкость трудно постигать подобный характер — когда он играл в классическом репертуаре, все было по-другому, Шаманов же, по сути, был его современником, от этого и значительность и мелочность характера оказывались иными, более трудно постижимыми. И в кинематографе, и в театре Лавров привык создавать образы своих современников во многом из собственного, личного материала — здесь, в пьесе Александра Вампилова, действовать надо было иначе. Ведь Шаманов не просто пытается спрятаться от себя самого — не выступив на суде, не найдя в себе мужества отстоять справедливость, он, по точному замечанию Юрия Рыбакова, исключил «из своей жизни меру общественной оценки поступка, уйдя „в себя“, стал нравственным предателем». И даже в финале, когда он принимает решение выступить в суде, он продолжает цепочку предательств: так по-разному любящих его Валентины, Зинаиды и даже себя самого. Ведь вкладывая свой служебный пистолет в руку Пашке, он демонстрирует готовность к самоубийству — только не своими собственными руками…

Тем не менее все получилось. Я знаю, что многие критики отнеслись к этой роли Кирилла Лаврова с некоторой прохладцей, считая, что никаких новых высот в Шаманове он не достиг. Но не могу забыть свое первое впечатление от спектакля, увиденного примерно через год после премьеры, в 1975-м. Передо мной был совсем другой Лавров — с потухшими глазами, апатичный, безразличный ко всему и ко всем, лениво-замедленно бросающий свои реплики, очень современный, очень узнаваемый тип. И потому — сердце сжималось от жалости к этому человеку. Уже потом, лет пять спустя, я прочитала записи репетиций, в которых мне встретился такой фрагмент диалога:

«Лавров. Для Шаманова нелепость, что Валентина могла полюбить его. Он видит себя со стороны — сидит такой опустившийся, небритый, немолодой человек. И зрителю должно

казаться это невозможным.

Товстоногов. Абсолютно верно!

Лавров. Я подшучиваю все время, совершенно не подозревая, как это серьезно.

Товстоногов. У Шаманова та стадия опустошенности, когда за собой уже не следишь, пропадают привычные рефлексы. Очень важно, чтобы он искренне считал себя недостойным счастья. А в результате всей этой сцены — произошел шок, который скажется потом…

Лавров. Я все время считал, что Шаманов сам себя уговорил, что все в нем спит. Его постоянно гложет боль, обида.

Товстоногов. Безусловно. Только внешне это не выражается.

Лавров. А в чем же конкретно это должно выразиться?

Товстоногов. Кроме внутреннего монолога — ни в чем. Мы сами все поймем».

Все это и было в спектакле «Прошлым летом в Чулимске», в Шаманове-Лаврове, сыгранном крупно, значительно и очень современно, потому что здесь был воплощен герой, убежденный в том, что не надо сопротивляться, не стоит ни с чем и ни с кем бороться. Куда легче и надежнее просто плыть по течению, ни о чем не задумываясь, потому что задумываться — труд тяжкий и болезненный.

Крушение несбывшихся идеалов, которыми жили люди на протяжении 1960-х годов, привело к формированию в 1970-х типа конформиста. А конформист — совсем не обязательно человек без принципов и убеждений. Это человек, способный этими принципами и убеждениями легко пожертвовать, если жить по-иному удобнее и проще. Таким и был явлен Шаманов в спектакле, не случайно именно в его уста вложена важная для Вампилова фраза: «Напрасный труд…» И это говорит он не только о палисаднике, который неустанно чинит Валентина; «напрасный труд» — это сопротивление, попытка что-то изменить. И слова эти Кирилл Лавров произносил убежденно и — очень горько…

Кто-то из критиков справедливо отметил, что история, рассказанная Александром Вампиловым, была очень горестной и очень печальной, и особую горечь придавало ей то, что следователя Шаманова играл Кирилл Лавров — человек с удивительно светлой улыбкой. А потому тема рухнувших надежд звучала отчаянно и сильно…

И следующая роль Кирилла Лаврова оказалась тесно связанной с современностью. Театровед Елена Горфункель писала: «В отношении Товстоногова к новым именам — В. Шукшину, А. Вампилову — пиетет сочетался с надеждой… Он

всегда ждал драматургических открытий и помогал им, чем мог. То есть постановкой в своем театре. Он продвигал пьесу за свежесть выдумки, за смелость мысли, за актуальность темы, если даже других достоинств явно не хватало. Были счастливые случаи, когда все имелось в одном произведении плюс художественная оригинальность. Редкие случаи».

Именно таким «случаем» оказалась повесть Владимира Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы», опубликованная в журнале «Наш современник». Мы все зачитывались тогда этой повестью и обжигались той болью, которая в ней звенела, той высокой совестливостью, которая всегда отличала большую, настоящую русскую литературу. Увлекся этой повестью и Георгий Александрович Товстоногов — он предложил Владимиру Федоровичу Тендрякову сделать инсценировку, но писатель счел, что недостаточно владеет спецификой театра и вряд ли сможет сделать качественную инсценировку. Кроме того, он предупредил в телефонном разговоре, записанном Диной Шварц: «Мне очень лестно, что вы так увлечены, но должен вас предупредить — это вероятнее всего не разрешат. Я удивлен, что удалось напечатать».

Тогда за дело взялись Товстоногов и Шварц.

Они работали увлеченно, пытаясь как можно бережнее и точнее перевести великолепную прозу на язык театра, сохраняя и незавуалированную антисталинскую направленность повести, и честное повествование о предельной нищете русской деревни в конце войны. Приближалась тридцатая годовщина Победы, и Товстоногов хотел отметить эту великую дату не просто «галочным» спектаклем, а серьезным и честным разговором о войне, чтобы всем было ясно: речь идет не о далеком 1944-м, а о дне сегодняшнем. Для этого в повествование было введено новое действующее лицо — Евгений Тулупов-старший, который пережил вместе со своей страной это послевоенное тридцатилетие и из дня нынешнего, из 1970-х годов, оглядывается на комсомольского вожака Женьку Тулупова.

Владимиру Федоровичу Тендрякову эта идея чрезвычайно понравилась, и он включился в работу, написав диалоги старшего и младшего Тулуповых, которых в спектакле играли Кирилл Лавров и Юрий Демич.

По жанру спектакль был определен как «воспоминание в трех частях», и надо сказать, такого рода спектакли-воспоминания очень влекли Георгия Александровича Товстоногова своей эстетикой и своей аналитичностью. Он ставил немало воспоминаний — все разные, почти ни в чем не сопоставимые, но одинаково пробивающиеся из прошлого в день сегодняшний. Об одном из старых спектаклей Большого драматического

Н. Я. Берковский писал: театр всегда привлекает драматургия, «где действие движется не прямо к будущему, как это привычно на сцене, а кружным путем: к будущему через глубокие заходы в прошлое. Настоящее служит точкой отправления в прошлое, в недра его… Мы узнаем, что было, через это мы узнаем, что есть и что будет». Эти слова исследователя с полным правом можно отнести к спектаклю «Три мешка сорной пшеницы».

Сегодняшний Евгений Тулупов вглядывается в себя тридцатилетней давности порой с изумлением, порой с невольным уважением, порой с тем легким осуждением, которое вообще свойственно возрасту: эх и дураком же я был тогда!.. Но герой Лаврова не просто вспоминает, он заново переживает все события последнего года войны, чтобы проверить себя самого, живущего сегодня, сейчас: что сохранилось в нем от той далекой поры? что ушло безвозвратно?..

От Лаврова в роли Тулупова-старшего потребовалась непоказная аналитичность, осмысление своего прошлого и прошлого всей страны в подлинно философских категориях. Этим его роль существенно отличалась от ролей современников в театре и кино — в «Трех мешках сорной пшеницы» надо было существовать в двух временах, в двух эпохах одновременно и из одной пристально и пристрастно осмыслять другую. Это было очень сложно, но в каком-то смысле для Кирилла Юрьевича Лаврова привычно — своей многообразной общественной работой, своим депутатством он приучен был давно уже все анализировать, сопоставлять. Да и по природе своей Лавров был, несомненно, аналитиком — человеком, тщательно взвешивающим каждое свое действие, свое слово. Поэтому в Тулупове (в отличие от Шаманова) артист шел «от себя», от собственной природы и личностных черт.

Диалоги двух Тулуповых были лаконичны, но невероятно напряжены, потому что, советуясь с Тулуповым-старшим в тот или иной момент, как поступить ему, Тулупов-младший порой действовал по-своему, вызывая острое сочувствие и аплодисменты зрительного зала. А Тулупов-старший тогда словно оказывался перед необходимостью «пересмотреть себя» нынешнего. По верному наблюдению Эмиля Яснеца, «прикосновение к воспоминаниям пробуждает в нем, в каждом из нас, здесь сидящих, какие-то новые душевные силы, создает новую точку зрения на современного человека, его дела и поступки… Ты оказываешься захваченным возможностью совместных раздумий, сравнений, переживаний. В этом процессе обнажается преходящее. И отчетливо, как кровь сквозь бинты, проступает живая, нетленная память, простая, как хлеб, но и

выстраданная, оплаченная жизнью потребность доверия.

Здесь гуманистический характер актерской темы Лаврова перекликается с гуманизмом в прозе русских писателей. С… максимальной личной причастностью к человеческому бытию…».

Эта максимальная личная причастность делала работу Кирилла Лаврова не только в спектакле «Три мешка сорной пшеницы» по-особому глубокой, живой, наполненной подлинной болью. И спектакль Товстоногова оказался поистине незабываемым — сегодня, спустя тридцать пять лет после своего выхода он помнится настолько отчетливо и ярко, словно только вчера мы аплодировали ему, не скрывая слез, не стыдясь их и не стыдясь высоких мыслей о нашей Родине и ее прекрасных людях…

Каким же страшным ударом были для Товстоногова и всех артистов, занятых в спектакле, попытки запретить «Три мешка сорной пшеницы» (как и предполагал Владимир Федорович Тендряков) и — главное! — те резкие критические нападки, которые обрушились на спектакль!

Олег Борисов, игравший председателя сельсовета Кистерева, писал в своем дневнике: «На сдачу начальники прислали своих замов. Приехала московская чиновница с сумочкой из крокодиловой кожи. После сдачи, вытирая слезу — такую же крокодиловую, — дрожащим голосом произнесла: „С эмоциональной точки зрения потрясает. Теперь давайте делать конструктивные замечания“. Г. А., почувствовав их растерянность, отрезал: „Я не приму ни одного конструктивного замечания!“

Теперь никто не знает, что делать: казнить или миловать. Никто не хочет взять на себя ответственность… Наконец… вызывает Романов. В театре — траур, никто не ждет ничего хорошего. Г. А. пишет заявление об уходе и держит его в кармане — наготове.

…Когда Товстоногов появился в театре после Смольного, все вздохнули с облегчением. Он сиял: „Романов на ‘Три мешка’ не придет!.. Оказывается, нужно радоваться, когда начальник про тебя не вспоминает. Романов мне так и сказал: ‘Цените, Георгий Александрович, что я у вас до сих пор на ‘Мешках’ не был, цените! Если приду, спектакль придется закрыть“».

Но судьба спектакля все равно оказалась несчастливой. Почти сразу же после премьеры тяжело заболел, а вскоре и скончался Ефим Захарович Копелян — уникальный, большой мастер, с которым Георгия Александровича связывали десятилетия работы на этой сцене и человеческая глубокая привязанность. И появлялись в прессе негативные рецензии, которые не могли не огорчать и не раздражать артистов. Радовал

только зритель; на спектакль ехали из Москвы и других городов, люди были взволнованы и в какой-то степени огорошены вот такой правдой о войне — беспафосной, горькой, неприкрашенной…

Вскоре после премьеры «Трех мешков сорной пшеницы» всесильный ленинградский вождь Романов вызвал Кирилла Юрьевича Лаврова и почти открытым текстом предложил ему «свергнуть» Георгия Александровича Товстоногова и возглавить театр, разделив власть с Владиславом Игнатьевичем Стржельчиком. В своем предложении Романов упирал на то, что такому прославленному театру совершенно не нужен скрытый диссидент Товстоногов, постановки которого сильно осложняют жизнь Большого драматического. Лавров и Стржельчик, известнейшие артисты и «проверенные» члены партии, будут конечно же вести коллектив по иному пути — они не допустят никаких промахов и отклонений от курса КПСС.

«Именно тогда Лавров объяснил, почему театром должен руководить Товстоногов, а не он в паре со Стржельчиком, — записала в дневнике Дина Шварц. — Это было трудное время… Виноват ли Кирилл, что всем нравится?»

Конечно же нет. Но, может быть, ответ стоит поискать в приведенной выше цитате из книги Эмиля Яснеца о «гуманистическом характере актерской темы Лаврова»? Мы отвыкли сегодня от столь высоких слов, стремясь объяснить все по возможности проще и доступнее, но «гуманизм не просто термин», как сказано было в стихотворении одного из поэтов-участников Великой Отечественной войны. Это — высокое осознание собственной причастности ко всему, что происходит с твоей страной, с твоим театром, с жизнью многих и многих людей. И причастности действенной, не размышляющей. Той самой, которой Кирилл Юрьевич Лавров, если позволительно так высказаться, был пропитан насквозь. Потому и ценил столь высоко возможность высказывания в современной драматургии, в современном материале — и так же, как Георгий Александрович Товстоногов, искал, ждал пьес, в которых жизненные, актуальные проблемы находили бы живой отклик в зрительном зале.

В 1975 году Товстоногов обратился к пьесе Александра Гельмана «Протокол одного заседания». Казалось бы, производственная пьеса, во многом — однодневка, по крайней мере, так судили о ней многие. Но Товстоногова она увлекла, по-настоящему увлекла своей злободневностью, в которой режиссер увидел очень важные и принципиальные для общества моменты:

Товстоногов мучительно искал подлинной связи зала со сценой; не контакта между парой-тройкой звезд и горсткой интеллектуалов-ценителей из нескольких первых рядов партера, а мощного отклика.

Не могу удержаться от соблазна привести обширную цитату из Товстоногова на занятиях его режиссерской лаборатории. В споре с одним из участников о производственной драматургии Георгий Александрович спросил: «Вы слышали, как зал принимал „Протокол одного заседания“? Как же можно игнорировать то обстоятельство, что люди выходят из зала взволнованные? Они живут этими проблемами и, когда слышат со сцены честный разговор на затрагивающие их темы, театр становится им интересным. Нельзя проходить мимо этого. И если вы лично не приемлете такую драматургию, значит, вы не живете проблемами, которые волнуют миллионы людей.

Мы не можем предъявить производственной драматургии претензии с позиций эстетики Чехова или Достоевского, надо судить ее по ее законам, а это законы публицистические.

…У Гельмана каждая пьеса драматургически сделана с точностью шахматной партии — он умеет найти неожиданные повороты, до самого последнего мгновения сохраняет свежесть, небанальность ходов. Нужно ценить такое мастерство.

Гельман — публицист. Его волнуют проблемы, о которых он пишет, они жизненные, актуальные, драматург бросает их в зал и находит отклик. Как можно это игнорировать? Театр не может существовать только на глубинных произведениях классики, он обязан затрагивать болевые точки нашей действительности. Это и делает театр живым и подлинно современным».

Кирилл Юрьевич Лавров эту позицию Товстоногова полностью разделял — его гражданское чувство, его общественный темперамент были настроены на ту же волну, и в ролях современного репертуара Лавров искал живого отклика зрительного зала. И — был счастлив и удовлетворен, когда находил…

Юрий Рыбаков писал: «Спектакль, проиграв в изобразительности, в динамике, приобрел редкое свойство — он втягивает героев и зрителей в неторопливые размышления. Вернее сказать, герои, размышляя, втягивают зрителей в этот процесс.

Конечно, режиссера интересует не собственно производственный сюжет, а та нравственная проблематика, которая на этом сюжете возникает, если, конечно, понимать нравственность как активность жизненной позиции, сознательное отношение к общественному долгу… Товстоногов раскрывает в

спектакле процесс прихода к истине самой обыкновенной, которая так легко затуманивается, оправдывается, затушевывается в жизни, в обиходе…

Этот спектакль более всего обращен к залу, он царапает и будоражит, задавая свой такой простенький, казалось бы, вопрос».

Пьеса Александра Гельмана обошла множество театров страны, невероятной популярностью пользовался и снятый по ней художественный фильм «Премия», но спектакль Большого драматического театра отнюдь не затерялся в многочисленных интерпретациях — он был самобытным и живым настолько, что в финале его на вопрос: «Кто за предложение Потапова?» — в партере вырастал лес рук, потому что зрители забывали за те несколько часов, что длилось действие, о том, что они находятся в театре…

Кирилл Юрьевич Лавров играл в спектакле секретаря парткома Льва Алексеевича Соломахина — роль немногословную, отнюдь не яркую, построенную, главным образом, на внутренних монологах и на глубоком внимании ко всему, что происходило на сцене. Характерен в этом смысле диалог Соломахина с управляющим строительным трестом Батарцевым.

«Батарцев *(сухо).* Лев Алексеевич, я хочу понять, что происходит?

Соломахин. В каком смысле?

Батарцев. А в том смысле, что я хотел бы знать, чего ты добиваешься? Ты очень странно и непонятно для меня ведешь сегодня партком. Решил поднять большой шум вокруг этой истории?

Соломахин. А вы бы как хотели?

Батарцев. Я, дорогой мой, всегда хочу одного: чтобы у нас с тобой по любому вопросу было одно мнение, а не два!

Соломахин *(сдержанно).* У меня окончательного мнения пока еще нет. Я хочу разобраться».

И на протяжении двух часов, которые шел спектакль, мы почти физически ощущали, как этот серьезный, немолодой уже человек пытается не только разобраться в ситуации, но и обосновать собственную точку зрения. И тогда в самом финале его монолог звучал как глубоко осмысленный, выстраданный за эти два часа сценического действия.

Конечно, три с половиной десятилетия, что отделяют нас от пьесы Александра Гельмана и от спектакля Георгия Александровича Товстоногова, не просто не прошли для всех нас даром, а придали совершенно иные оттенки и ситуации, и словам, и пафосу «Протокола одного заседания». Но, если вдуматься, все осталось не просто таким же на государственном

уровне, а стало куда более открытым и циничным. Сегодня уже даже не произносятся высокопарные монологи по поводу откровенных подтасовок, обманов и прочего и, может быть, вернись в театр пьеса Александра Гельмана, она могла бы напомнить поколению старшему и поведать поколению молодому о том, на что надеялись и во что все-таки верили тридцать пять лет тому назад; о том, что одним из первых камешков легло в фундамент перестройки и — сгинуло в дымке наступивших времен. Во всяком случае, финальный монолог Соломахина, для которого на протяжении всего спектакля словно собирались силы и эмоции Лаврова, на мой взгляд, и сегодня звучит с неподдельной болью.

«Я считаю: оттого, что часть бригады получила премию, для нас с вами ничего не изменилось! Я считаю: если мы сейчас не примем предложения Потапова, нас как партком надо гнать отсюда к чертовой матери! Мы умеем и любим подниматься на трибуну и говорить красивые слова о рабочем классе! Он у нас и грамотный, и современный, и умный, и культурный, и настоящий хозяин своей стройки! А когда он сюда пришел, этот хозяин, к нам, когда он выложил все, что у него наболело, мы его не узнали! Сначала мы решили, что он рвач! Потом мы подумали, что он демагог! Потом мы пришли к выводу, что он подставное лицо! А потом мы сказали: ты парень хороший, но, пожалуйста, забери назад свои тетрадочки! Они нам мешают! А вы знаете… почему эти двенадцать человек получили сейчас премию? Потому что они не верят! Не верят, что Потапов чего-нибудь добьется, что можно что-нибудь изменить на этой стройке! Так неужели мы сейчас подтвердим это? Во имя чего мы так поступим? Во имя чего мы погубим в людях самое важное — веру в то, что ты не пешка в этой жизни, что ты можешь что-то изменить, переиначить, сделать лучше? Мы — члены Коммунистической партии Советского Союза, а не члены партии треста номер сто один! Такой партии нет и никогда не будет!.. Ставлю на голосование предложение коммуниста Потапова. Кто за это предложение — прошу поднять руку».

Вот тогда и вырастал в партере лес рук, и это было голосование не столько за предложение Потапова, сколько за слова Соломахина-Лаврова: слишком хотелось тем, кто заполнял зрительный зал, и тем, кто оставался за его пределами, верить — верить в то, что мы не пешки в жизни, что мы способны своей волей, своим желанием хоть что-то изменить, сделать лучше и чище…

Эмиль Яснец отмечал: «…Оценка у Лаврова проходит в своем формировании ряд ступеней, она — многоступенчата. Каждая

последующая как бы вбирает в себя предыдущие данные, перерабатывает их, движется, укрупняется. На этих двух основах рождается процессуальность оценки… Роль секретаря партбюро Соломахина в спектакле „Протокол одного заседания“ представляет собой непрерывно длящийся процесс перехода одних оценок в другие. И лишь под самый финал — принятие решения. Роль интересна тем, что дает минимум текста при условии непрерывного пребывания на сцене, в ходе заседания».

И еще эта роль была интересна тем, что в ней удивительным образом совпадали этические проблемы конкретного «производственного» драматургического материала и очень важный для Кирилла Юрьевича творческий вопрос: зачем я выхожу сегодня на подмостки?

Как быстро проходит время!.. Сегодня кажется, что все это было жизнь назад… Собственно, для родившихся и выросших за эти годы так оно и есть — фрагмент бытия тех, кто пытался что-то изменить в 70-х годах прошлого столетия…

Да, из дня сегодняшнего совершенно очевидно, что для многих театров тогда это была «галочная» пьеса — поставленная к случаю производственная тема, особенно востребованная в те годы. Но для Товстоногова (вспомните еще раз его рассуждения в режиссерской лаборатории!) «Протокол одного заседания» не был уступкой властям, считавшим, что слишком часто режиссер «ошибается» в своей репертуарной политике. А для Кирилла Юрьевича Лаврова, коммуниста, депутата, человека, постоянно ощущающего свою невымышленную ответственность за людей, обращающихся к нему с самыми разными своими проблемами, этот последний монолог был истинно выстраданным, полным глубокого человеческого, личностного содержания.

Год спустя Лавров сыграл Ленина в фильме В. Трегубовича «Доверие» — мы уже вспоминали об этой работе артиста, но здесь важно подчеркнуть, что вновь для Кирилла Юрьевича главным оказывалось углубленное проникновение в образ во имя того, чтобы понять, осознать и донести до зрителя отнюдь не лубочный, а подлинно живой, во многом драматический характер человека, замыслившего пересоздать мир. Его размышления о современности, накладывавшиеся на размышления о нашей современности. Его убеждения, во многом оказавшиеся иллюзорными…

К роли Ленина Кирилл Лавров придет дважды — в спектакле Товстоногова «Перечитывая заново…» в 1980-м и в фильме «Двадцатое декабря» в 1981 году (режиссер Г. Никулин), и вновь воссоздаст не лубочного вождя мирового пролетариата, а

личность размышляющую, порой сомневающуюся, глубоко обеспокоенную состоянием мира, каким он виделся в его мечтах и грезах.

Напомню еще раз слова артиста, уже прозвучавшие выше. «Ленин был для меня эталоном, — скажет он в одном из интервью, — с его пусть кажущейся, но скромностью. Я был в его квартире в Кремле, видел комнату, в которой он жил в Смольном. Разве это можно сравнить с тем, как сегодня живут?» И в этих словах Кирилла Лаврова важно для нас не осуждение кого бы то ни было, не восхищение бытовой нетребовательностью вождя, а — горечь, человеческая горечь от того, как все перевернулось и каким оказалось…

Предвижу упреки в том, что пока я писала буквально о каждой роли Кирилла Юрьевича Лаврова в театре и о большинстве кинолролей — согласна, что некоторая часть этих работ не стоит внимательного, детального рассмотрения, были среди них (особенно, конечно, в кино) и те, что можно назвать «необязательными», почти случайными. Здесь ничего не поделаешь, любой крупный артист попадает в своего рода «запендю», как сказано в чеховской «Чайке», — отказываясь раз за разом от ролей, рано или поздно становишься невостребованным в кино. Да, конечно, остается театр со своей великой магией, со своей поистине волшебной притягательностью, особенно если речь идет об артисте такого масштаба и такой самоуглубленности, как Кирилл Лавров, но кинематограф обладает свойством затягивать, завораживать. У Лаврова было много замечательных работ в кино — порой его притягивал материал, порой имя режиссера, с которым было интересно работать, порой черты характера персонажа, которых в его актерской копилке еще не было. Может быть, порой и необходимость заработать — в этом нет никакого греха! Тем более что никогда за всю свою творческую жизнь Кирилл Юрьевич Лавров не лукавил со своим даром — не играл, как это называют артисты, «вполноги», не халтурил, не облегчал своих героев. Скорее, наоборот, склонен был усложнять, выискивать в них ту глубину, которой не предполагали ни драматургический материал, ни режиссура.

Порой находились те, кто упрекал артиста за роли, подобные секретарю партбюро Соломахину, но, во-первых, эти люди не задумывались над тем, сколько «человеческого материала» было вложено в такие роли, сколько личностного, своего собственного. Во-вторых, они забывали о том, что Лавров, как принято сегодня говорить, был «брэндом» — Георгий Александрович Товстоногов

заранее учитывал актерскую и, главным образом, человеческую репутацию и популярность Кирилла Лаврова, его удивительное умение «уходить на глубины» в каждом образе, сопрягать задачи актерские и личностные. Многие роли Кирилла Юрьевича Лаврова были «знаковыми» — это понимал мудрейший Товстоногов, это понимал и он сам, и именно здесь таилась та ситуация заложника «у времени в плену», о которой много говорилось в предисловии к этой книге. Но если вспомнить цитату в неусеченном виде, она гласит: «Ты — вечности заложник у времени в плену». Это состояние Кирилл Юрьевич Лавров ощущал не только очень точно, но и очень остро…

Да, чему-то оно мешало, это состояние, но чему-то и помогало в постижении не только себя самого, своего места в жизни, но и в осознании многих современных проблем — неличных, а общественных, политических, относящихся к области — простите за высокопарность, которая здесь совершенно уместна, — Долга, Совести, Чести. Того этического комплекса, который Кириллом Лавровым был впитан с юности и сформировался в армии. Который на протяжении фактически всей его жизни ставил артиста и человека Лаврова перед вечным вопросом: «Кто, если не ты?..»

К слову сказать, по рассказу Натальи Александровны Латышевой, это была одна из главных личностных черт Ольги Ивановны, их с Кириллом Юрьевичем матери. Она была человеком с повышенным чувством ответственности, долга и до самых последних дней думала куда больше о людях, нежели о себе; о необходимости помогать им, поддерживать. Этим и жила…

В 1977 году в Большом драматическом театре состоялась премьера спектакля «Тихий Дон» по роману Михаила Шолохова.

Этот роман, на протяжении десятилетий вызывавший в советском литературоведении горячую дискуссию по поводу авторства М. А. Шолохова, отличается невымышленной мощью и составляет «золотой фонд» отечественной литературы. Георгий Александрович Товстоногов очень высоко ценил «Тихий Дон» и давно задумывался о перенесении романа на сценические подмостки. Инсценировку, как и в большинстве случаев, делали они вместе с Диной Шварц, консультируясь с живущей в Ленинграде дочерью писателя, кандидатом филологических наук Светланой Михайловной Шолоховой-Турковой. Эта очень трудная работа продолжалась почти два года — завершив в общих чертах инсценировку (а очень многое менялось и монтировалось уже непосредственно во время подготовки спектакля, с участием

артистов), Георгий Александрович приступил к репетициям.

Кирилл Лавров играл старшего брата Григория, Петра Мелехова — роль во многом для него новую по характеру, по разнообразию и эмоциональности переживаний. И хотя Товстоногов с самого начала отверг мысль о том, чтобы строить инсценировку как семейную хронику Мелеховых, сцена, обозначенная режиссером как «Дом Мелеховых», становилась одной из центральных в спектакле. Потому что именно в ней завязывался один из главнейших смысловых узлов — распад некогда дружной и крепкой казацкой семьи, ее внутренний разлом. И здесь Олег Борисов (Григорий) и Кирилл Лавров (Петр) словно разворачивали перед нами всю «внутреннюю» историю взаимоотношений братьев. Начинался разговор с осторожной фразы Петра: «А не переметнешься ли ты к красным?», продолжался с возрастающим напряжением, вспыхнувшей почти внезапно дракой братьев, когда в них вдруг просыпалось нечто мальчишеское, словно показывающее нам, какими были они в детстве, а завершался приходом разгневанного отца и дружным смехом Петра и Григория… Но трещина уже образовалась и начала шириться — прежнего дома Мелеховых больше нет.

В своем Петре Кирилл Юрьевич Лавров раскрывал не только глубину сомнений и переживаний (не случайно именно он произносил поэтический текст «хора» после расстрела подтелковского отряда: «Над степью, покрытой нарядной зеленкой, катились тучи. Высоко, под самым кучевым гребнем, плыл орел. Редко взмахивая крыльями, простирая их, он ловит ветер и, кренясь, тускло блистая коричневым отливом, летит на восток, удаляясь, мельчая размером…»), но и упрямое мальчишество, и неизбывную доброту, и отчаянное желание увериться в сделанном выборе, и стремление бежать не только из дома, но и от себя самого…

Отнюдь не главная роль, хотя и очень важная как в романе, так и в спектакле, становилась благодаря мастерству Кирилла Лаврова одной из главных. Присущее артисту углубление в образ, желание рассмотреть его со всех сторон и «предъявить» зрителю в полном объеме самых противоречивых ощущений и мыслей выдвигало Петра Мелехова в ряд тех, кто особенно запоминался в спектакле, вызывая подлинные боль и горечь.

«Возвращая зрительный зал к событиям прошлого, мы ощущали, что отвечаем настоящему, — писал Георгий Александрович Товстоногов в статье „О постановке „Тихого Дона““. — Потому что тема поиска своего места в жизни, поиска самого себя как личности — вечная тема, которая актуальна и сегодня. И она должна заражать сегодняшнего зрителя, если из

всего того, над чем так долго, мучительно и радостно трудился творческий коллектив Большого драматического театра, высекаются мысль и чувство автора „Тихого Дона“».

Спектакль «Тихий Дон» был удостоен год спустя, в 1978-м, Государственной премии СССР. Вместе с Георгием Александровичем Товстоноговым ее получили Олег Борисов (Григорий Мелехов) и Юрий Демич (Михаил Кошевой) — главные герои театральной эпопеи.

Незаметно пролетели еще два года. Жизнь в Большом драматическом театре текла по-прежнему очень успешно, творчески напряженно, но неуловимо начинало меняться само время. Именно в эти годы в театральную критику пришло новое поколение, отличавшееся резкостью оценок, приверженностью к иным театральным идеалам и — самое главное! — стремлением не просто поколебать, а основательно расшатать прежние авторитеты. По сути, все это было отнюдь не ново и не оригинально — примеры трудно счесть в отечественной и мировой культуре!.. Но Георгий Александрович Товстоногов реагировал на это болезненно и остро. И так же реагировал на изменяющиеся времена его единомышленник Кирилл Юрьевич Лавров. Они, всегда очень точно чувствующие, что именно необходимо зрителю, искали точки соприкосновения с ним порой мучительно и напряженно. Именно потому кое-кому репертуарная афиша БДТ стала казаться слишком пестрой — на ней наряду с отечественной классикой начали появляться спектакли почти откровенно бенефисные, а в 1980 году, к 110-летию со дня рождения В. И. Ленина, Товстоногов сочинил своеобразную композицию, назвав ее «Перечитывая заново…».

Елена Горфункель справедливо писала: «БДТ производит выжимку наиболее полезного, интересного и эффектного из наследия Ленинианы тридцатых годов, добавляя к ней новейшие опусы на ту же тему… Композицию встретили одобрительно, оценив как нечто свежее и цельное, найденное в давно известном материале».

Спектакль составили наиболее «ударные» сцены из таких пьес, как «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты», «Третья, патетическая», «Гибель эскадры». Знаковые, узнаваемые, хрестоматийно известные эпизоды трактовались по-новому, с точки зрения дня нынешнего — поэтому столь емко прочитывалось многозначное название «Перечитывая заново…». Полузабытые к началу 1980-х пьесы получали иное осмысление, и это было невымышленно важно для Георгия Александровича Товстоногова и для Кирилла Лаврова, игравшего в спектакле

Ленина. Свежесть и цельность, о которых говорит проницательный критик Елена Горфункель, уводили спектакль далеко от понятия «датский» — это была необходимость для театра: вернуться в далекие 1930-е годы, чтобы взглянуть на них, пытаясь осмыслить непарадное, не осиянное официозом значение фигуры Ленина. Именно поэтому финальной фразой спектакля становилась финальная фраза чеховских «Трех сестер»: «Если бы знать… если бы знать…» Она в равной степени относилась и к поставленным Г. А. Товстоноговым в разные годы «Кремлевским курантам», и «Гибели эскадры», и к «Трем сестрам» — одному из великих спектаклей Большого драматического. Товстоногов «перечитывал заново» свою жизнь и ставил зрителя перед необходимостью перечитать свое прошлое и прошлое своей страны…

В этом ключе, в этой эстетической и этической потребности играл Ленина Кирилл Юрьевич Лавров, чье детство и ранняя юность пришлись именно на 1930-е годы.

Они оба, режиссер и его артист, были уже немолоды, хотя и разделяло их более десяти лет. Позади остались иллюзии, многие надежды, но призвание к творчеству вело к смелым опытам и к страстному желанию осмыслить свое прошлое, понять в смуте надвигающихся новых времен, что же было истинным, а что — ложным, что необходимо сохранить вопреки всему и всем.

А 21 апреля 1982 года состоялась премьера чеховского «Дяди Вани», о котором писали как о спектакле «неявной новизны» — товстоноговское прочтение пьесы Чехова было не броским, а прозрачным, акварельным, как воспоминание. По сути, это и было своего рода воспоминание — ведь Георгий Александрович возвращался к драматургии Чехова спустя десятилетия, «перечитывая заново» то, что было так дорого ему издавна. «Дядю Ваню» он ставил впервые, но все же… все же…

Известный критик Раиса Беньяш отмечала, что по сравнению с другими интерпретациями Чехова театром 1980-х годов в товстоноговском «Дяде Ване» нет «программной, заявленной вслух полемики… нет кричащего, обнаженного, бьющего вас электрическим током, как оголенные провода по коже, очищенного трагизма, ни откровенной, почти вызывающей, волшебно мерцающей красоты поэтического ландшафта и, соответственно, бережно растушеванных мягкой кистью лиричных героев Чехова». Действительно, все было другим. На эстетике спектакля сказалось увлечение Товстоногова этого времени — он был заинтересован и заинтригован открытиями абсурдистского театра. Во время своих поездок за границу

Георгий Александрович смотрел спектакли по пьесам Ионеско, Беккета, много читал в оригинале пьес новейших французских и немецких драматургов. И «Дядю Ваню» увидел именно под этим углом зрения, признавшись в одной из статей: «Из „Дяди Вани“ должен получиться абсурд… это не драма, а абсурд».

Каждый из персонажей нес в себе свою глубокую, безысходную драму предельного одиночества, непонятости, нереализованности. И особенно остро звучала она у Ивана Петровича Войницкого — Олега Басилашвили и доктора Михаила Львовича Астрова — Кирилла Лаврова. Двух старых друзей, двух некогда самых ярких личностей в уезде… На момент начала спектакля они оказывались в железных тисках своей потаенной боли, и когда Астров-Лавров говорил Войницкому-Басилашвили: «Наше положение, твое и мое, безнадежно…» — в самой интонации этих слов слышалась глухая, неистребимая тоска; такая сильная, что она словно переливалась в зрительный зал, захватывая своей волной абсолютно каждого.

Очень характерен диалог Товстоногова и Лаврова на первых же репетициях «Дяди Вани»:

«***Товстоногов.*** Казалось бы, так просто сделать из Астрова позитивную фигуру. Для этого есть как будто все основания — он трудится, он увлечен идеей сохранения лесов, молод, умен. Но в этом характере — сложная диалектика. Астров признается в том, что не любит людей, он не чувствует удовлетворения от своей работы, считает свою деятельность бессмысленной. Все это связано с эпохой безвременья 90-х годов прошлого века, когда „Народная воля“ была подавлена царизмом, а 1905 год был еще далеко, когда в жизни шел щедринский распад. У Астрова нет цели, он действует вхолостую. А когда-то ему светил огонек.

Лавров. Может быть, он был как-то связан с „Народной волей“?

Товстоногов. Сочувствовал, конечно. Но сейчас у него нет общественного идеала. И несмотря на все внешние признаки — энергия, отдача делу, — его деятельность идентична бездеятельности Войницкого… Это был тупик в российской жизни. Ощущается он и в „Дяде Ване“, хотя у Чехова отсутствует всякая социологичность. Все ушло в личное, в мелкие человеческие страстишки, идеалы угасли. Самая драматичная в этом смысле — фигура Астрова, который как бы предназначен для большого дела.

Лавров. Все-таки он делает что-то подлинное, реальное.

Товстоногов. Но его деятельность не освящена верой в ее смысл.

Лавров. Он боится признаться себе в этом.

Товстоногов. И все-таки признается, открыто говорит об этом в конце пьесы. Он все понимает.

Лавров. Зачем же он продолжает заниматься своими лесами?

Товстоногов. Это его жизнь, он любит лес, он действительно жалеет вырубленные леса, но он понимает, как мало может добиться. Вырождаются леса, все вырождается. И Астров сознает безнадежность своего положения. Он едет по любому вызову, мучается, что у него кто-то умер, мечется как белка в колесе — и все бессмысленно, он все больше пьет. Самое главное, что все потеряли любовь друг к другу».

Я хорошо помню свои ощущения на премьере этого спектакля: ощущение полной, абсолютной безнадежности всего — шел 1982 год, когда все в нашей жизни еще оставалось по-прежнему, но уже отчетливо ощущалось, что это не может длиться долго. Да, наша жизнь буквально на глазах уходила «в личное, в мелкие человеческие страстишки», идеалы угасли, надежды умирали… И вот такой доктор Астров, не очень молодой, но очень остро чувствующий и переживающий, внятно говорил нам о нас самих. В Кирилле Лаврове не было ни излишнего пафоса, когда он рассуждал о гибнущих лесах и показывал Елене Андреевне свою карту, свидетельствующую о постепенном вырождении уезда, имя которому было — вся Россия, ни надрыва — было отчаянное спокойствие констатации и не было уже стремления все изменить, все переделать. Он устал, предельно устал от такой вот жизни, Михаил Львович Астров, и уже не до любви Сони было ему, не до любви вообще, потому что все вокруг «потеряли любовь друг к другу». Отчетливо и трезво понимал Астров-Лавров, что положение его и Войницкого безнадежно, и в этом осознании проявлял каким-то непостижимым образом и мужество, и душевную силу, потому что вряд ли что-то может быть горше, чем признание самому себе, что жизнь — не состоялась, прошла мимо.

Пожалуй, на моей памяти это был самый горестный и самый безнадежный спектакль Георгия Александровича Товстоногова — в нем ощущалась усталость режиссера. Нет, не та усталость, которая делает твою работу поверхностной и бессмысленной — а та, которая обостряет чувства и пробуждает горькие мысли: неужели ничего больше не будет в этой жизни? Неужели ничего нельзя изменить, поправить?..

Лишь самые прозорливые из критиков до конца поняли тогда замысел Товстоногова и артистов. Многие отвернулись от спектакля, объявив его обычным, традиционным, лишенным товстоноговской изобретательности. Кое-кто заявил, что Георгий Александрович состарился и слишком устал, поэтому не стоит

ждать от него событийных спектаклей. А «Дядя Ваня» был событием, потому что не доводилось до него видеть подобное прочтение Чехова, в котором соединились бы абсурдность нашего бытия и горестное ощущение неизменности течения жизни, которую в конечном счете мы сами и выстроили, ничему не сопротивляясь, все принимая таким, как складывается…

«Неявная новизна» интерпретации Товстоногова, «неявная новизна» персонажей Кирилла Лаврова, Олега Басилашвили, Марии Призван-Соколовой, Евгения Лебедева, Татьяны Шестаковой, Николая Трофимова говорили нам о многом, заставляя страдать и — ни во что уже не верить.

Такова была действительность начала 80-х годов XX столетия…

Спектакль «Дядя Ваня» не оставлял ни малейших надежд на пение ангелов и небо в алмазах. Когда в финале медленно разъезжались в разные стороны стены дома Войницких и начинали кружиться давно потерявшие листву голые и искривленные стволы деревьев, казалось, что в этом разреженном пространстве невозможно дышать, что-то должно, непременно должно перемениться, потому что «жить надо»…

Этому спектаклю суждена была долгая, очень долгая жизнь. Двадцать лет просуществовал он в репертуаре, хотя артисты уже отказывались играть его, утверждая, что слишком состарились для чеховских героев. Но Кирилл Лавров твердо держал «Дядю Ваню» в афише театра как память о великом Мастере, о своем Учителе. И тема рухнувших надежд звучала все острее и острее. И, как сказано в буклете, выпущенном к 75-летию Лаврова, «в спектакле… многое изменилось. Но осталось главное, то, ради чего и ставил его Г. А. Товстоногов: остались трудные размышления о человеческой жизни, о человеческом предназначении».

Вообще, в последнее десятилетие жизни Георгия Александровича Товстоногова спектакли его разительно изменились. Они не стали «мельче» или слабее (как писало тогда молодое поколение критиков, противопоставляя Товстоногову в основном Льва Додина, его ученика, чьи спектакли входили в моду), они стали другими — может быть, более грустными, раздумчивыми; может быть, более трезвыми.

В 1983 и 1984 годах Кирилл Юрьевич Лавров снялся в фильмах, которые можно было бы причислить к числу «случайных», необязательных. Но я считаю необходимым упомянуть именно о них (в отличие от многих других), потому что в первом, «Из жизни начальника уголовного розыска», Лавров

сыграл главного героя, Ивана Константиновича Малыча, оказавшегося в результате переезда в коммунальную квартиру соседом Степана Разгуляя, которого он когда-то отправил за решетку, и вынужденного скрывать от жены Разгуляя их давнее знакомство. В общем, очень простая и незатейливая роль построена была в основном на «дуэли взглядов», но Лавров сумел вложить в характер своего персонажа не только твердость мнений и воззрений, но и чувство ответственности за каждого человека — в какую борьбу с Разгуляем вступает он за его сына, как ограждает мальчишку от агрессивности и зла, прививаемых ему отцом, обозленным на весь мир!..

А в фильме «Преферанс по пятницам» перед нами предстает совершенно иной, противоположный характер. Заместитель начальника городской торговли, обаятельный и доброжелательный Георгий Степанович, лучший друг погибшего отца героя и любовник его матери, он, по словам племянницы, «современный человек, настоящий мужчина, умеет жить». Спокойно и просто он объясняет сыну причины смерти отца: «Мы свернуть уже не можем, и не надо вставать у нас на пути…» Георгий Степанович твердо уверен, что жизнь его сложилась так, как должна была, и та ложь, на которой она зиждется, никому не приносит вреда, а ему — лишь пользу. И финал фильма остается открытым (в полном соответствии с тем временем, когда «Преферанс по пятницам» появился на экранах): Алексей дает Георгию Степановичу время на телефонный звонок, если звонок не последует, он отправится в прокуратуру. Но звонка нет…

А значит, можно полагать, Алексей отправится к прокурору. Но добьется ли он чего-нибудь? Последует ли возмездие? Вряд ли… Во всяком случае, по законам того времени, когда фильм «Преферанс по пятницам» появился на экране, ни о каком наказании взяточникам и ловкачам речи быть не могло. Они, и именно они, становились постепенно настоящими хозяевами жизни.

«Проходной» фильм был по-своему важен — Кирилл Лавров получил негласное право играть не только положительных героев, а это было для него чрезвычайно важно, потому что он чувствовал, что какие-то краски его палитры начинают тускнеть от невостребованности… Но в этом и проявлялась ситуация заложника «у времени в плену», поэтому, стиснув зубы, он должен был терпеть и — терпел.

К сорокалетию Победы, которое вся страна отмечала в 1985 году, Георгий Александрович Товстоногов выбрал пьесу белорусского драматурга Алексея Дударева «Рядовые». Она

заинтересовала в то время многие театры, несмотря на то, что критики отмечали в «Рядовых» некоторые холодность и бездушность, даже тяжеловесность. Но режиссера это не смутило, потому что он умел видеть намного глубже и дальше. И сегодня, вспоминая тот, казавшийся в общем-то рядовым, спектакль, я отчетливо понимаю мудрость и масштаб товстоноговского видения.

Георгий Александрович любил повторять: «Концепция спектакля лежит в зрительном зале, а я ее только обнаруживаю». И он обнаружил главное, то, что стало совершенно очевидным и бесспорным для всех спустя еще четверть века, когда пьеса Алексея Дударева вновь вернулась на театральные подмостки в преддверии 65-й годовщины Победы. Совсем молодой еще тогда драматург не просто писал «датскую» пьесу о Великой Отечественной войне — благодаря памяти о своем отце, прошедшем всю войну, благодаря своей горячо любимой земле, на которой родился и вырос, Белоруссии, так сильно пострадавшей в первые же дни войны, Алексей Дударев испытывал и продолжает испытывать (доказательством тому его последние пьесы!) то, что носит название «фантомная боль» — вошедшая в кровь и плоть, истинная, глубоко искренняя, которую чувствуешь всей кожей, нервами, памятью. И именно этот пафос памяти, ее неостывшая боль, пропущенная через конкретные судьбы опустошенных четырьмя годами войны людей, и были концепцией, обнаруженной Товстоноговым в зрительном зале. Не уступкой и не компромиссом, а по-прежнему острым, непритупившимся слухом.

И все то же было чрезвычайно важным для Кирилла Юрьевича Лаврова, игравшего Дугина, — это были и его память о войне, и его мальчишеское горячее стремление на фронт, и его тяжкий труд в тылу и учеба в летном училище. Лавров играл сдержанно, почти сурово, но сквозь эти сдержанность и суровость проступали живые и подлинные собственные чувства, собственная память. А потому в спектакле «Рядовые» был очень непривычный для эстетики Георгия Александровича Товстоногова сентиментальный момент: вокализ деревенской Мадонны с ребенком, возникающей в оконном проеме, до предела увеличивал эмоциональное напряжение, создавая почти чувственные токи памяти… И, ощущая эти токи, еще более сдержанным и суровым становился Дугин, но в глазах его плескалась слишком человеческая боль…

Спектакль «Рядовые», хотя его никогда не относили к числу лучших товстоноговских, менее всего напоминал обязательное юбилейное действо. В нем четко проявлялась мысль режиссера,

сформулированная несколько лет спустя, в одном из последних интервью: «Сегодня становится все отчетливее понятно, что *правда* — категория отнюдь не только этического порядка, но эстетического… Стремление к правде — чувство нравственное и эстетическое одновременно».

Эта мысль была не просто близка Кириллу Юрьевичу Лаврову — это была и его собственная мысль, выстраданная и подкрепленная всем его профессиональным и человеческим опытом. Совсем не случайно в те годы, когда не стало Георгия Александровича, а Лавров возглавил Большой драматический театр, его заботила и волновала именно эта идея: идея правды, являющейся как нравственной, так и эстетической категорией…

И особенно важной становилась для Товстоногова эта мысль, когда в стране началась перестройка. Во многих выступлениях и интервью 1985–1987 годов Георгий Александрович говорил о том, что перестройка должна обозначить в театре какой-то совершенно новый этап. Какой? — пока непонятно, но новый, еще неизвестный. И именно в этот момент в руки режиссеру попала публицистическая пьеса журналиста и драматурга из Риги В. Дозорцева «Последний посетитель».

Перечитывая прессу того времени (премьера спектакля состоялась в БДТ 26 января 1986 года), можно искренне поразиться: какие же страсти кипели еще совсем недавно, менее четверти века назад, вокруг вопросов, потерявших для нас ныне какой бы то ни было смысл!.. В основе «Последнего посетителя» — нравственный конфликт между заместителем министра здравоохранения Казминым (Кирилл Лавров) и его посетителем (Андрей Толу-беев), убеждающим высокого начальника оставить свой пост, потому что руководить страной должны «люди чистые», а Казмин запятнал свою репутацию тем, что зажимает справедливую критику, нарушает профессиональную этику и вместе со своим помощником докатился уже до уголовного преступления.

Совершенно ясно, что и тогда, в 1986 году, эта пьеса не претендовала на серьезное драматургическое произведение, но ведь выбрал именно ее Георгий Александрович Товстоногов из немалого числа пьес-однодневок! Да, у него не было времени ждать, когда появятся глубокие, осмысливающие происходящее произведения (к слову сказать, они так и не появились за прошедшие двадцать пять лет!), Товстоногов торопился, но торопился, чтобы запечатлеть, зафиксировать тот момент жизни, который завтра уже минет — слишком быстро тогда текло время, слишком стремительно менялось все вокруг нас и в нас, слишком много всего самого разного кипело в том котле, который

называли «перестройкой», «гласностью», но который, в сущности, по-прежнему назывался нашей повседневной реальностью…

В пьесе В. Дозорцева Товстоногов и Лавров увидели драгоценную для них возможность публичного высказывания — а эту возможность они привыкли ценить превыше многого. Когда Посетитель говорил Казмину о том, что неузнаваемо изменилось время, и теперь таким понятиям, как «совесть», «честь», «достоинство», возвращается их исконный смысл, герой Лаврова прерывал своего собеседника: «Вы что же, во все это верите?» И столько снисходительности и покровительственности, столько искреннего изумления было в интонации Кирилла Лаврова, что финал этого посещения становился совершенно очевидным. Но время создания пьесы и спектакля требовало другого финала. И только надежда на прозрение Казмина, надежда на перемены в жизни могли заставить Георгия Александровича Товстоногова поставить этот спектакль, а Кирилла Юрьевича Лаврова сыграть эту роль.

Из дня сегодняшнего легко все осудить и от всего отмахнуться. Легко обвинить режиссера и артиста в конъюнктурных соображениях, но это будет несправедливо, потому что эйфория середины 1980-х годов была явлением мощным и всеохватывающим. Достаточно вспомнить, что в «Последнем посетителе» значительная часть диалогов была построена на цитатах из Ленина — не тех, что со школьных лет навязли в зубах, а не хрестоматийных, не затертых. И когда в какой-то момент Посетитель подходил к запертому наглухо книжному шкафу, чтобы взять томик Ленина, и разбивал стекло со словами: «Пусть дышит!» — зрительный зал взрывался аплодисментами. Не от любви к вождю мирового пролетариата — от благодарности к тому, кто пытается разобраться в прошлом, не огульно отрицая все и вся, а осмысливая, выстраивая новую систему ценностей…

В том же 1986 году на телевидении была снята версия «Дяди Вани», где Кирилл Лавров играл доктора Астрова. Благодаря телевидению спектакль становился широко известным, и зрители многих городов могли оценить филигранную работу Кирилла Юрьевича Лаврова в замечательном, ансамблевом спектакле Г. А. Товстоногова.

Кто мог подумать тогда, что слишком мало времени остается Товстоногову, что через год он выпустит последний свой спектакль? Никто! Несмотря на болезнь Георгия Александровича, несмотря на стремительно изменявшиеся времена, несмотря на многое, казалось, что Большой драматический, возглавляемый

Товстоноговым, — это некая константа и она неизменна и не подвержена никаким разрушительным ветрам. И тем не менее…

Исполнилось тридцать лет со дня прихода Георгия Александровича в Большой драматический. Праздновали торжественно, но и как-то особенно тепло, весело. Много шутили, много смеялись, совершенно не задумываясь о близком и далеком будущем — наверное, это был один из немногих вечеров, когда Товстоногов просто отдался моменту и радовался, и печалился вместе со всеми, вспоминая плавное, а порой и бурное течение этих трех десятилетий, вспоминая ушедших артистов.

На год больше проработал на этой сцене и Кирилл Юрьевич Лавров. Многое вспомнилось и ему в этот праздничный вечер и, наверное, он припомнил тот давний разговор, когда молодой артист пришел в кабинет к главному режиссеру с заявлением об уходе из театра, и мысленно поблагодарил Георгия Александровича. Они проработали рядом, в неразрывной связи и глубоком понимании друг друга, в разделенности своих пристрастий и устремлений целых три десятилетия, и неважно, что годы и болезни часто мешают работе — главное, что работать хочется. Только так. Вместе.

С этим внутренним наполнением делался последний их спектакль — «На дне» М. Горького, о котором очень точно написала Елена Горфункель: «Полагая, что „На дне“ — главное произведение Горького, Товстоногов поставил его как главное свое произведение. Свобода последнего высказывания вернула мастера к аксиоме, с которой он и его современники всегда жили: „Существует только человек, все остальное дело его рук и его мозга“».

Кирилл Лавров сыграл в этом спектакле роль владельца ночлежки Костылева, фигуру страшную, глумливую, подлую, человека, который изо всех сил рвется в хозяева жизни и готов растоптать каждого, кто встанет на его пути, кто помешает ему достигнуть заветной цели. Он был отвратителен и одновременно жалок, Мишка Костылев, выслеживающий свою жену, бегающую к Ваське Пеплу, старающийся ежеминутно всех унизить, раздавить, поглумиться над каждым из обитателей ночлежки.

Он с трудом спускался по ступенькам, которые вели «на дно» (художник Эдуард Кочергин придумал сжатое, сгущенное сценическое пространство, в центре которого медленно вращался вокруг своей оси серый куб без окон и дверей, и тринадцать ступенек, что вели в эту «преисподнюю»), усаживался на колченогую табуретку и требовал не внимания, не любви к себе, а лишь страха — что выгонит из ночлежки на улицу, если не угодишь ему, Михаилу Костылеву. Его пронзительный взгляд

ничего не упускал, следил за каждым и, казалось, даже читал мысли окружающих.

В своей рецензии на спектакль, опубликованной в журнале «Театральная жизнь», критик Борис Тулинцев писал: «Чтобы оценить масштаб скопившейся на этом дне злобы, достаточно увидеть, с каким злорадством хозяин ночлежки Костылев, едва появившись на сцене, пытается измерить пространство, занятое Клещом. Как он, изогнувшись, заложив руки со сжатыми кулаками за спину, в несколько прыжков „возвращает“ себе это пространство, которое ведь ему принадлежит — как неверная жена Василиса, как купленные накануне украденные часы. В спектакле у каждого персонажа своя тема, вроде „мелодии“, и высохший, согнутый от алчбы Костылев недаром норовит вцепиться в пространство: он в нем самый немощный, но и самый сладострастный. Лавров играет бессилие сладострастника, ту обреченность, которая боится или неспособна себя осознать, хотя для окружающих очевидна. Поэтому его походка, голос, вся повадка немедленно вызывают смех в зале. Разве не смешон Костылев, который рядом с Иудушкой-кровопийцей — сущий пигмей? И особенно он забавен, когда говорит все-таки о лампадке, о жертве в воздаяние грехов, своих и Клеща. Костылев затем и пришел на сцену, чтобы все увидали, услыхали: единственная возможная нынче вера, что от веры осталось, — это злобная умиленность, елейная усмешка сладострастника. И можно ли сегодня без смеха (хотя и без содрогания!) услышать исторгнутый из впалой груди этого паука вопль Достоевского: „А я вас всех люблю… Братия вы моя несчастная, никудышная, пропащая…“ Какова вера — такова и любовь и таков уж, извините, сегодняшний Достоевский, которого мы услыхали в глумливом исполнении Костылева».

Для Товстоногова эта роль была чрезвычайно важна — в образе Костылева виделась режиссеру подлинная сила того, кто рвется в хозяева жизни. Кирилл Лавров сыграл непривычную для себя роль ханжи, сластолюбца, волка в овечьей шкуре, в глубине души осознающего, что никогда не подняться ему на заветные ступени жизни: словно сама судьба неумолимо толкала его сюда, на дно, не позволяя преодолеть тринадцать ступенек. И смерть находит его именно здесь, в преисподней, а не в уютной семейной постели, как подобало бы Костылеву…

В последнем своем спектакле Георгий Александрович Товстоногов исследовал не только дно жизни (хотя это становилось все более и более модным в театре, благо действительность давала для этого богатейший материал!), но в первую очередь дно человеческой души, когда ко всем ответам на

вопросы необходимо прийти самому, без внешней помощи, подсказок, поддержек. Только самому.

В спектакле «На дне» Георгий Александрович Товстоногов собрал всех звезд своей труппы: Алису Фрейндлих (Настя), Владислава Стржельчика (Актер), Олега Басилашвили (Барон), Евгения Лебедева (Лука), Кирилла Лаврова (Костылев), Светлану Крючкову (Василиса), Валерия Ивченко (Сатин), Всеволода Кузнецова (Бубнов), Эмму Попову (Квашня), Юрия Демича (Васька Пепел)… Словно напоследок хотел поработать со всеми вместе, явив зрителю очередной раз мощь своей уникальной труппы.

Премьера спектакля состоялась 12 октября 1987 года. Мне посчастливилось быть на ней, и вряд ли когда-нибудь смогу я забыть то удивительное ощущение свежести, незатертости, что покоряло в знакомой со школьных лет пьесе М. Горького. Казалось, что этот текст написан только что и впервые звучит с театральных подмостков, настолько непривычно воспринимались слова Сатина, Луки, Актера, давным-давно уже «вошедшие в пословицы и поговорки», а главное — в лозунги…

В одном из послепремьерных интервью Товстоногова его собеседник-корреспондент дал свое толкование концепции спектакля: в нем «звучит тема ответственности за судьбы мира и фатальности, предопределенности конца мира, ежели человек не одумается, если он что-то не изменит в этом мире».

«Это и есть точка зрения, которая сегодня театром угадана», — ответил Георгий Александрович Товстоногов.

Сегодня становится очевидно, что это было завещание Мастера, его предупреждение нам, его взгляд на стремительно меняющийся вокруг нас мир, в котором надо жить по-другому, уже совершенно по-другому — одумавшись, поняв, что надо что-то коренным образом менять.

Через девятнадцать месяцев Георгия Александровича Товстоногова не стало.

Глава пятая — отступление «ЖИЗНЬ МОЯ, КИНЕМАТОГРАФ…»

Впрочем, почему отступление? Кино составляло очень большую и значительную часть жизни Кирилла Лаврова, так что мы отходим в сторону не от биографии, а лишь от хронологии с той только целью, чтобы не останавливаться подробно на каждой из его киноработ, которых было великое множество, а попытаться вывести некие общие закономерности.

У замечательного советского поэта Юрия Левитанского, принадлежавшего к тому же поколению, что и Кирилл Лавров, было очень популярное стихотворение, строчки которого стали поистине хрестоматийно известными:

> Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!
> Кем написан был сценарий? Что за странный фантазер
> этот равно гениальный и безумный режиссер?

Когда думаешь о судьбе Кирилла Юрьевича Лаврова, эти строки вспоминаются мгновенно; поистине, жизнь его была кинематографом, сначала черно-белым, затем расцвеченным разными красками, — так огромна фильмография артиста. Сам Лавров считал (и эти его слова уже цитировались в книге), что большая часть лент, в которых он снимался, прошла не только незаметно, но и для него самого незначительна. Однако именно кино сделало Лаврова широко известным и любимым артистом — ведь среди многочисленных лент, в которых он участвовал, были по-настоящему серьезные, глубокие и очень важные для самого артиста. Были опытные, профессиональные режиссеры-учителя, у которых интересно было учиться постигать тайны кинотворчества.

О них шла и будет еще идти речь в других главах этой книги. Здесь же, в главе-отступлении, мы попробуем обобщить опыт работы в кино Кирилла Юрьевича Лаврова, не анализируя подробно и даже не называя все фильмы подряд, потому что в его случае режиссер судьбы оказался поистине «равно гениальным и безумным».

Пожалуй, не будет большой ошибкой сказать, что в первых фильмах (даже, наверное, в первом десятке), когда Кирилл Лавров играл в основном эпизодические роли и роли второго плана или даже достаточно важные в развитии сюжета, кинематограф эксплуатировал его прекрасные внешние данные —

обаяние, мужественность, спортивную фигуру, неповторимую улыбку, мгновенно вызывающую доверие к этому молодому светлоглазому человеку и желание общаться с ним, делиться своими заботами и проблемами.

Эмиль Яснец писал в своей книге: «Странно было, честно говоря, после театральных вершин этого периода — Платонова, Молчалина — вдруг увидеть на экране кого-нибудь Костю Ласточкина (фильм „Ссора в Лукашах“) или Стрельцова (фильм „Девчонка, с которой я дружил“). Дистанция — несоизмеримая! Кинорежиссеры… словно не знали и не догадывались о подлинных его возможностях. Казалось, не видели Лаврова в театре. Актер играл на обаянии. Роли скользили по экрану, сменяли одна другую и угасали без следа. Целый этап его работы в кинематографе — это неизбежные в каждом деле издержки роста и становления, своеобразное ученичество, освоение специфики киносъемок и т. п. „Я снимался в пятнадцати картинах… и только сейчас могу сказать, что у меня прошел страх перед камерой, — признавался Лавров в конце шестидесятых годов. — Что ж, наверное, это сыграло свою роковую роль“».

Как оказалось с годами и десятилетиями, роль кинематографа первого периода, действительно, стала роковой для Кирилла Лаврова. Тиражировались, по сути, одни и те же черты наших современников; тиражировались характеры и ситуации в достаточно бедном сценарном материале, в режиссерских работах отнюдь не высшей пробы…

Кто-то из критиков писал, что в Кирилле Лаврове всегда, с самых юных лет, была какая-то «правильность», которая влекла к нему людей. Он казался надежным, очень честным, решительным. Он казался рыцарем без страха и упрека.

Он таким и был. Поэтому происходило слияние кинообраза с человеческой, личностной природой, и признание Кирилла Юрьевича Лаврова в том, что, работая над ролью, он всегда старается идти от себя самого, конечно же во многом утвердилось именно тогда — когда он начинал сниматься в первых своих фильмах, когда он играл в Театре им. Леси Украинки первые свои роли, своих ровесников, живущих теми же мыслями и чувствами, что и он в то далекое время.

Впрочем, ничего необыкновенного в этом не было. В интервью Полине Капшеевой Кирилл Юрьевич, отвечая на замечание корреспондента: «Назови вашу фамилию любому среднестатистическому кинозрителю — и он мгновенно вспомнит целую галерею положительных образов советского человека», — сказал: «Так случилось не по моей воле. В театре в этом смысле

моя судьба складывалась гораздо удачнее: при Товстоногове я играл много самых разнообразных ролей. А кино, вы правы, нещадно эксплуатирует определенные качества, данные артисту Господом Богом. Ничего не поделаешь: предлагают роль — и я играю… Между прочим, „типажность“ всегда существовала не только в нашем, но и в мировом кинематографе. Вот я, скажем, смотрю, как Чак Норрис замечательно бьет ногами, и, признаюсь, получаю удовольствие, но в другой роли представить его себе не могу. Или возьмем артиста на десять голов выше — Жана Габена. Еще только прочитав его фамилию в титрах, я уже примерно представляю, что и как он будет играть».

«Типажность» Кирилла Юрьевича Лаврова была слишком определенной — словно самой судьбой он был предназначен играть положительных молодых людей, простоватых, не обремененных излишним интеллектом, зато надежных и отважных, честных и справедливых. И если бы не воля причудливой судьбы, может быть, он никогда не сумел бы стать для многомиллионной кино- и телеаудитории тем, кем стал в конце концов.

Правда, порой представление о типажности Лаврова давало какой-то сбой, и возникала неожиданность, подобная той, с которой мы встречаемся в фильме-альманахе на сюжеты ранних оперетт И. Дунаевского «Женихи» и «Ножи», где Кирилл Лавров сыграл жениха Пашку. Роль почти буффонная, во многом построенная на трюках: по ходу развития сюжета Пашка вынужден, для того чтобы проникнуть в дом девушки, в которую влюблен, переодеваться, изображать кухарку, миловидностью коей пленяется один из гостей, и лишь после долгой кухонной суеты и отбивания от назойливого влюбленного предстать перед дочерью хозяина в истинном виде — парня в сапогах, с завитым лихим чубом, светлыми глазами и прилипшей к нижней губе шелухой от семечек. Этакий красавец-жених, способный ради своей любимой на что угодно!..

Первая настоящая встреча с серьезным материалом произошла в 1963 году в фильме «Живые и мертвые» — это был уже не просто объемный характер, а история поколения, выпукло вырисовывающаяся сквозь историю войны. О фильме Александра Столпера и роли политрука Синцова, сыгранного Кириллом Лавровым, уже подробно говорилось на этих страницах. Здесь же отметим только, что эта лента стала для актера не просто важной в творческом плане, но явилась настоящей школой. Школой того самого советского кинематографа, который неслучайно был чрезвычайно популярен и любим во всем мире.

Эмиль Яснец писал в своей не раз цитированной книге:

«Думаю о героях Лаврова. Что их объединяет? Что их кристаллизует в некую устойчивую формулу, отягощенную очень конкретным содержанием — „герой Лаврова“? Чем обогатил актер наше представление о современном человеке..? Или, может быть, просто по-новому высказал что-то хорошо известное? Но раз по-новому, то значит и внутри небанальное, ибо „как“ и „что“ не безразличны друг другу.

Думаю о Лаврове. Что позволило ему выразить какие-то существенные процессы шестидесятых годов во взаимоотношениях человека и истории? Почему на него появился такой спрос? Где истоки широкой известности, если угодно, актерской славы, ему сопутствующей?

Вот говорят: обаяние. Вот считают, например, что улыбка и симпатичное лицо Лаврова являются важными особенностями его современного героя. Утверждают, что облик „своего парня“ чуть ли не удостоверение актера — героя, оно обеспечивает ему, так сказать, беспрепятственный вход в сердца зрителей. Это так — и не так».

Речь здесь идет не только о кино, но и о театре, а для нас особенно важно выделить, подчеркнуть именно свершения Лаврова в кинематографе, потому что, как уже говорилось, «самое массовое из искусств» приносило в то время самую широкую популярность. И то, что после первого же своего появления на экране Кирилл Лавров стал востребован кинематографом, представляется своего рода загадкой, разгадывать которую невероятно увлекательно сегодня.

И далее Эмиль Яснец совершенно справедливо рассуждает о том, что, конечно, актерское обаяние часто является гарантом успеха у зрителей. Но долго на одном обаянии продержаться невозможно — рано или поздно зрителя начнет утомлять самая приятная улыбка и самое симпатичное лицо, если за ними ничего больше не стоит. А вот когда зритель ощущает личность человека, преданного без остатка своему делу, неспособного на двуличие, фальшь, человека думающего, что представлялось особенно важным в 50–60-е годы XX века, — зритель всматривается в него все более и более пристально, стремясь за малыми поступками разглядеть возможность больших и серьезных. И если это происходит, героем становится самая обыкновенная, рядовая личность, потому что она, эта личность, способна «мыслить и страдать», а значит — способна к созиданию, к усовершенствованию мира.

Это происходило на нашей памяти с киногероями таких артистов, как Николай Крючков, Николай Рыбников, Алексей Баталов, Вячеслав Тихонов (задолго до «Семнадцати мгновений

весны»!). Все они были, в сущности, «своими парнями» не по простоте душевной, а по духовной принадлежности к абсолютному большинству. Или — что гораздо более точно и существенно! — по внутренним устремлениям этого абсолютного большинства. Потому что в те годы человеку было очень важно осознать, что он не просто «винтик» некоей системы, а личность — самостоятельная и самоценная.

«Исследовать почти под микроскопом внутренний мир этого (обычного, рядового, скромного. — Я. С.) человека, утвердить значительность его судьбы в общенародных судьбах, взорвать изнутри незаметность существования, текучесть обыденности, отвердевшую пленку повседневности, раскрыть подлинную меру его участия в преобразовании всей страны — вот насущные потребности времени. Утверждается принцип поименного знания тех, кто прежде проходил в докладах-сообщениях под рубрикой „и др.“. Внимание перемещается именно в сферу петита», — пишет Эмиль Яснец.

Кириллу Лаврову удалось именно это. И когда пришло для него в театре (а особенно — в кино) время настоящих героев, он был уже внутренне готов к личному взгляду и личному отношению к происходящему. И тогда на первый план вышла личность артиста — неординарная, мощная. В кино, повторим, это произошло впервые в ленте «Живые и мертвые».

В 1973 году на страницах журнала «Искусство кино» была опубликована беседа группы артистов Большого драматического театра во главе с Георгием Александровичем Товстоноговым с редколлегией журнала. Один из ее фрагментов представляется не только принципиально важным, но очень любопытным с точки зрения дня сегодняшнего и кинематографа сегодняшнего. Вот он, этот фрагмент.

«***Лавров***: В театре актер выступает в очень разных, но уже привычных для зрителя ролях. А когда он сыграет что-то новое в кино, то вдруг производит ошеломляющее впечатление на всех вокруг. Я получаю письма от зрителей и порой вот такие. „На образах Ваших героев, — пишет женщина, — я воспитывала сына. Как же Вы посмели сыграть такого отъявленного негодяя — предположим, это был Пахульский в ‘Чайковском’?“ Отдаленная дистанция? Означает ли это, что, по мнению зрительницы, я должен играть только положительных героев? Очевидно, кинематограф, как искусство более открытое, массовое, не допускает резких переходов в актерском амплуа. У меня есть стремление — и так сложилась моя экранная судьба — все время говорить людям что-то доброе, нужное. Пусть это придет к зрителям через борения, через преодоление трудностей, через

какие-то мучения человека, которого я играю… Но это моя тема в кино. Так я ее ощущаю. И, по-видимому, то же самое чувствует зритель. Поэтому он и негодует, как только я начинаю резко отклоняться от своей темы. В этом — по сравнению с театром — существует новая для меня сложность.

„ИК“: Это серьезный вопрос. Ведь речь, в конце концов, идет об образе человека, который складывается в сознании зрителей. Даже не о конкретной роли и не о некоей сумме ролей, а об образе актера. О его личности, отождествляемой с киногероем.

Товстоногов: Такое отождествление опасно. Это приводит в результате к штампу в творчестве в самом широком смысле: меня привыкли видеть положительным, зритель не желает принимать никаких отклонений, да я и сам стремлюсь прислушаться к его наказу и… перестаю быть ищущим художником. Нет, это не путь в искусстве! Художник, актер обязан с разных дистанций подходить к действительности, отражать ее разными способами, а не штампами, пусть самыми благопристойными. Это убивает природу актерского творчества.

„И К“: А как вы, Олег Иванович, думаете об этом?

Борисов: Мне просто не приходилось сталкиваться, в отличие от Лаврова, с подобными проблемами. Вот вчера шла по телевидению картина „На войне, как на войне“, где я играл положительного человека, солдата, прошедшего войну и честно отдавшего свою жизнь за товарищей. Благородный герой, честный, искренний, правдивый… А сегодня я еду на съемку „Гиперболоида инженера Гарина“ играть Петра Петровича Гарина, циника, отъявленного негодяя. Что же, я должен отказаться от этой работы?

Копелян: Но у тебя не такое положение, как у Кирилла. У тебя нет за плечами Синцова в „Живых и мертвых“, Башкирцева в „Укрощении огня“ — ведь именно с этими героями отождествляют многие зрители фигуру Лаврова. В кино как нигде это сходится. И есть то, что можно в конечном счете принять как заказ зрителя. Он не к каждому актеру обращен…»

Этот диалог представляется очень важным. Понятие «зрительского заказа» давно уже не существует, мы привыкли к тому, что артист сегодня играет преступника в сериале, а завтра — благородного следователя в другом сериале. Вместе с крупными актерскими личностями ушли и те невидимые «знаки», которые мы получали от одного лишь присутствия на экране Михаила Ульянова, Олега Ефремова, Кирилла Лаврова, Ефима Копеляна, Павла Луспекаева, Георгия Жженова…

Еще в предисловии к книге мы говорили о том, что Кирилл Юрьевич Лавров на протяжении долгих десятилетий был

заложником системы: он мог играть лишь определенные роли, положительных героев, государственных деятелей и т. д. Он не только по долгу, но и по внутренней необходимости вынужден был заниматься общественными делами, он был знаком для многих, но и для себя самого — знаком определенного государственного устройства, жестко выстроенной системы отношений.

Но он был еще и заложником зрительских мнений. На его примере воспитывали детей, его именем их нередко называли, он воспринимался как эталон справедливости, честности, порядочности. И когда его коллега и друг Ефим Захарович Копелян говорил Олегу Борисову, что он как артист находится совсем в другом положении, он именно это имел в виду. Потому что к середине 1970-х годов Кирилл Лавров был уже не просто артистом и еще менее человеком — он был знаковой фигурой, которой позволено было слишком мало в творческом плане.

Это очень хорошо понимал и, как мог, против этого восставал Георгий Александрович Товстоногов, всерьез боявшийся, что в Лаврове погибнет, засохнет то многообразие таланта, которое уже щедро проявилось во многих спектаклях. Он говорил и Лаврову о своей тревоге и потому старался, чтобы артист играл разноплановые роли на сцене Большого драматического.

А кинематограф… Он продолжал эксплуатировать уже найденное, закрепленное, не выпуская Кирилла Юрьевича из своих цепких объятий, потому что участие в фильме Кирилла Лаврова было гарантом зрительского успеха.

Пожалуй, на протяжении 1970–1980-х годов стоит выделить всего несколько киноработ Кирилла Лаврова — это граф Карнеев в фильме «Мой ласковый и нежный зверь», лорд Болинброк в телевизионном фильме «Стакан воды», Дубровский-отец в телеленте «Благородный разбойник, Владимир Дубровский». Я выбираю из обширной фильмографии Кирилла Юрьевича именно эти картины, во-первых, исходя из сугубо личных пристрастий, без которых невозможно было бы вообще написать эту книгу. Во-вторых — потому что подавляющее большинство других лент, где Лавров играл привычно положительные характеры своих современников, на мой взгляд, не отличаются какой бы то ни было событийностью. Они были воплощены в меру достоверно, правдиво, но в «актерскую копилку» не отложились…

Во всех трех названных случаях — это классика, русская и зарубежная, пусть и не всегда адекватно воплощенная на экране, но дающая возможность раскрыть непростой характер, психологические мотивировки тех или иных поступков. И актер с удовольствием этой возможностью воспользовался, создав в

«Моем ласковом и нежном звере» образ человека слабого, безвольного, способного на предательство и низость. Но все же была в нем и беззащитность, и растерянность перед происходящим, которые заставляли отнестись к Карнееву с каким-то невольным сочувствием. Самыми главными в фильме были так называемые «зоны молчания», когда граф какими-то нереально огромными глазами смотрел на героиню со страстью, с восторгом, с каким-то почти пророческим ужасом — словно угадывал, предвидел заранее ее нелепую судьбу и трагическую гибель…

А отец Владимира Дубровского, Андрей Гаврилович, был тоже образом, во многом построенным на «зонах молчания» — суровый, угрюмый, обиженный на несправедливую судьбу, глубоко переживающий свою бедность, но благородный и честный человек, истинный дворянин, он страдал от хамства и внутреннего плебейства, царивших не только среди дворни Троекурова, но и в забавах самого барина. На минимальном материале Лаврову каким-то непостижимым образом удавалось создать объемный характер человека пушкинской эпохи. Не случайно критики отмечали, что едва ли не самыми интересными и крупными оказались в фильме Дубровский-старший и Троекуров, созданные мощными актерскими индивидуальностями Кирилла Лаврова и Владимира Самойлова…

Достаточно вспомнить эпизод, в котором дворовый человек Троекурова оскорбляет Дубровского-старшего, говоря о том, что у них на псарне жизнь куда слаще, чем у некоторых дворян в своих нищих именьицах. Кажется, в выражении лица Лаврова ничто не меняется в этот момент, просто прут, который он держал в руках, с хрустом переламывается пополам.

А сколько достоинства, сколько истинно дворянской сдержанности ощущается в Дубровском-старшем во время оглашения решения суда: он стоит спиной к экрану, и только судорожно сжатый кулак и напряженная спина свидетельствуют о той ярости, которую он испытывает.

«Не в силе Бог, а в правде», — говорит Андрей Гаврилович перед смертью сыну Владимиру, словно оставляя ему свое завещание — как должно жить в этом мире, невзирая ни на что…

Ну а уж лорд Болинброк в «Стакане воды» позволил артисту широко развернуть свою богатую палитру — светлоглазый красавец в кудрявом парике, он обольщал, интриговал, властвовал, был твердым и жестким, был легкомысленным и ироничным… Об этой работе Лавров говорил: «Играл я с удовольствием, хотя режиссер Карасик — человек нелегкий. И с

Аллой Демидовой было интересно работать, и вообще этот фильм я люблю. Хорошие воспоминания…»

И снова — это была классика со своими четкими сюжетными ходами и интригами, со своим упоительным языком, со своими точно запечатленными характерами… Праздник для артиста, иначе не скажешь!..

Другие роли в кино на протяжении целых трех десятилетий вряд ли можно отнести к числу выдающихся; это были, как уже говорилось, роли наших современников, в основном людей честных, принципиальных, делающих свое дело увлеченно и добросовестно. Кирилл Лавров никогда не халтурил — он старался в каждый характер (каким бы малоинтересным и прямолинейным тот ни был) вносить свои личностные черточки, идти «от себя», потому что в 1970–1980-е годы твердо помнил о «зрительском заказе» и считал себя не вправе его преступить, а в 1990-е наверняка считал предательством отказ от прежних своих верований и идеалов и потому соглашался на такие роли, как, например, Иван Малыч в ленте «Из жизни начальника уголовного розыска».

В то время как экраны все больше и больше захватывала романтика бандитского бытия, Лавров предпочел явиться к зрителю правильным, умным и честным следователем, способным все-таки наставить бывшего преступника на истинный путь. И в этом тоже было своеобразное выполнение «зрительского заказа», хотя зритель уже изменялся почти до неузнаваемости.

Но в 1990-х Кирилл Лавров стал уже художественным руководителем Большого драматического театра и слишком хорошо знал, насколько опасно в это трудное время отпускать зрителя после окончания спектакля «в беспросветную ночь» мрачных размышлений (эти, на мой взгляд, прекрасные слова принадлежат художественному руководителю Санкт-Петербургского молодежного театра на Фонтанке Семену Спиваку), как необходима людям хотя бы призрачная надежда на то, что все в нашей жизни рано или поздно устоится, выровняется. А потому в кино Лавров, словно за соломинку, хватался за любую возможность сыграть героя положительного, делающего свое дело с достоинством и чувством ответственности за окружающих, надежного и по-мужски основательного.

Но такие герои кинематографу переставали быть нужными.

Елена Горфункель писала: «На границе между восьмидесятыми и девяностыми годами завершилась советская часть жизни-творчества. Тогда же началась вторая — новая для всех и вдвойне новая для Кирилла Лаврова. Но рубеж — не рубец. Все в этой жизни… расположилось как надо, без швов, органично.

Как это могло произойти? Актер, игравший Ленина в кино и на сцене, актер, признанный стопроцентным „социальным героем“, человеком целиком из советской эпохи, сохранил и приумножил авторитет своего искусства и своей личности, когда сокрушена была империя зла. Вообще-то поставить эти слова надо в другом порядке — сначала личность, потом — искусство. На первом месте всегда была личность. Появление Лаврова в любом деле гарантировало чистоту намерений. Дважды за долгую жизнь Лаврова усиленно гримировали — для роли Ленина и для роли Президента в „Коварстве и любви“ (чуть ли не профиль римского тирана с горбинкой на носу). В остальных случаях… достаточно было своего лица и, так сказать, своего костюма. Он актер особой традиции, актер-воспитатель. Где-то между Советским Союзом и новой Россией могло показаться, что честность Кирилла Лаврова — узкопартийная. На самом деле она была нравственностью вне партийных книжек. Люди в театральном зале или перед экраном ему верили и тогда, когда он играл конструктора космических кораблей, и военного журналиста, и исправившегося уголовника, и вождя мирового пролетариата, и министра здравоохранения переходного периода. Верили и беззаботному студенту, и хитроумному карьеристу, и провинциальному мизантропу, и американскому фермеру, и мелкому деспоту — если ими был Лавров. Так может убеждать не только талант. Важны человеческие составляющие. Например, достоинство и бескомпромиссность, с которыми нелегко было совмещать курс в тупик социализма. Твердость характера, уверенность, воля. Или ирония, мужское обаяние, значительность, несмотря на простецкую внешность. Все вышеперечисленные качества есть в героях Лаврова».

Для нас в этой цитате очень важно наблюдение критика: верили любым героям Кирилла Лаврова, «положительные» и «отрицательные» персонажи были у артиста равно убедительными, а значит, на протяжении большей части своей творческой жизни он вынужден был с особой ответственностью и (кто знает?!), скорее всего значительной долей горечи помнить о «зрительском заказе»! Будучи по самой своей природе «актером-воспитателем», он чувствовал себя должным создавать образы тех, на чьих примерах воспитывались люди. И кинематограф с жадностью ухватился именно за эту личностную черту, за эту убежденность артиста, как мало кто из его коллег думающего об обществе, о новом поколении, о жизни.

Кирилл Лавров принадлежал к той человеческой (в первую очередь!) и актерской (во вторую) породе, которая несет ответственность за все — за пьесу и сценарий, режиссера,

спектакль и фильм, но главным образом за то, что проявляется в его персонаже. И это никогда не было просто проявлением — это должно было быть уроком. Уроком нравственности.

Как тяжело, должно быть, нести столь непосильный груз на протяжении всей жизни!..

Критик Александр Урес, в своей статье «Народный артист», раскаиваясь в «грехах молодости», когда недооценивал Кирилла Лаврова, пишет: «Он все больше втягивался в общественно-политическую, партийно-функционерскую деятельность, вернее, его втягивали, им там, наверху, тоже нравилась его улыбка в сочетании с серьезностью, надежностью, мужской основательностью. Оказалось, что эти качества у него не театрально-декоративные, а реальные, что он действительно такой, болеющий за общее дело, за страну, за все ее бесконечные беды. Конечно, не безгрешный, не прямолинейный, не однозначный, но по сути — такой. За долгие годы не слышал я ни одного худого слова об общественной деятельности Лаврова. Это о многом говорит».

Парадокс, но эти черты Кирилла Юрьевича, казавшиеся кому-то «театрально-декоративными», в Большом драматическом (и еще раньше — в Театре им. Леси Украинки) уже в начале 1960-х годов были прочитаны и расшифрованы как сущностные, являющиеся основой его личности, а вот для широкой зрительской аудитории они проявились именно через кинематограф. Через такую важную категорию, как доверие, ощущение полной слиянности того, о чем говорит персонаж и думает играющий его артист. И, наверное, именно потому он горячо и смело защищал отнюдь не робкого Товстоногова в Смольном, отстаивая те или иные спектакли, и, как верно заметил кто-то из критиков, исполнял в театре совершенно особую роль посредника между «системой и богемой».

Таким посредником он был не только относительно Большого драматического театра, но и относительно театров СНГ и Балтии, когда мучительно и во многом унизительно текло их существование в своих странах — особенно русских театров. Ведь и там оставались высокие чиновники с советским прошлым, которые очень ценили Кирилла Юрьевича Лаврова, которым льстило его обращение к ним — всегда исполненное достоинства, подлинного демократизма и начисто лишенного какого бы то ни было заискивания.

Любовь к нему, поклонение этому артисту не потускнели с годами и десятилетиями. Каким-то чудом он сумел и в наше смутное время остаться идеалом, вызывающим у зрителей не

только интерес, но и абсолютное доверие, и восхищение его мастерством. Мне довелось беседовать с молодыми людьми, 25–30 лет, которые, не скрою, удивили меня тем, что с детского возраста помнят и любят фильм «Из жизни начальника уголовного розыска», считая работу Кирилла Лаврова в нем исключительно интересной и захватывающей. Нет, они, конечно, видели, уже став взрослыми, его «звездные» ленты, но захватившее в детстве впечатление забыть не могут. Впечатление именно от целостности личности, от магического воздействия энергетики добра и справедливости.

Накануне своего 80-летнего юбилея Лавров рассказывал корреспонденту «Комсомольской правды» Татьяне Максимовой: «Вот вчера мне передали фотоснимок с международной космической станции. Сережа Крикалев взял с собой мою фотографию из „Укрощения огня“. На снимке иллюминатор, в который Земля видна, какие-то фрагменты станции. И мое фото летает в невесомости… Космонавты меня признали, и мне это очень приятно».

Сколько лет было космонавту Сергею Крикалеву, когда на экраны вышел фильм «Укрощение огня»? Наверняка и у него это осталось сильнейшим детским, подростковым впечатлением, которое не уничтожили годы жизни в другое время, в другой стране…

В 1991 году появился фильм «Исчадие ада», снятый режиссером Василием Паниным по роману Бориса Савинкова «Конь бледный». Кирилл Юрьевич Лавров сыграл в этой ленте губернатора, на которого долго готовится и в конечном счете осуществляется покушение. Ничего нового и интересного в актерской судьбе в «Исчадии ада» не происходит — нет характера, образ, скорее, акварельно намечен, нежели каким-то определенным образом решен. Казалось бы, фильм не стоит долгих рассуждений…

Но он оказывается чрезвычайно важным для нас именно с точки зрения «зрительского заказа», а вернее будет сказать: поисков для Лаврова этого заказа — его особых черт и характеристик в смутную эпоху перехода, когда, по определению Л. Н. Толстого, «все переворотилось» в нашей действительности, когда в нашу жизнь начали властно врываться новые воззрения, новые идеалы. И — новые, знакомые прежде лишь понаслышке имена литераторов, деятелей культуры, философов.

К таким именам принадлежал и Борис Савинков — человек непростой судьбы и, несомненно, неординарного литературного

дарования, о котором один из критиков сказал: «Самый знаменитый русский террорист, жизнь его — самый нереальный детектив». Савинков был одним из руководителей партии эсеров, принимал активное участие в террористических актах. Его роман «Конь бледный» — это роман о террористах («бомбистах», как называли их в начале XX столетия), о их деятельности и постепенном разочаровании в деле своей жизни. К началу 90-х годов XX века тема эта не просто трагически возвратилась к нам, но стала (как и в последующее десятилетие), можно смело сказать, сверхъактуальной! И, полагаю, именно эта актуальность, необходимость личностного, человеческого высказывания по поводу безвинно пролитой крови и недопустимости террористических актов привлекла Кирилла Юрьевича Лаврова. И еще, конечно, мощный эпиграф к роману, взятый из Апокалипсиса: «…И вот конь бледный и на нем всадник, которому имя Смерть; и ад следовал за ним…» Необходимость противостоять этому аду, сделать все возможное, чтобы преодолеть его черную силу, была для Лаврова личностной необходимостью, соответствием не просто зрительскому, а некоему внутреннему нравственному заказу.

В фильме Василия Панина губернатор — добродушный, умный, истинно верующий человек, который и поступков-то никаких не совершает, ни добрых, ни дурных; лишь ходит с женой и детьми в церковь на службу, в свободное время играет со своими детьми, присутствует на балах. Но в воспаленном воображении бомбиста Жоржа (Георгий Тараторкин) он постоянно присутствует как враг и вечный оппонент: они общаются, высказывая друг другу все, что думают; они знают друг о друге абсолютно все; они спаяны неразрывно в этой и в будущей жизни…

У Кирилла Лаврова не так много текста в этой роли, но буквально каждая его фраза становится важной и значительной. Думается, режиссер выбрал на роль губернатора именно Лаврова как раз в силу того, о чем мы говорим в этой главе, — то доверие, которое вызывал артист одним своим появлением на экране или на сцене, особенно необходимо было здесь, потому что пересматривалась история: за «высокой должностью» надо было непременно увидеть живого человека, не образ врага, а мыслящую, по-своему страдающую, умеющую понимать и оценивать по достоинству людей личность. Поэтому всякий раз, возникая в мыслях Жоржа, губернатор говорит с ним об опасности игр, затеянных террористами, о бессмысленности случайных жертв, которые множатся и множатся от каждого взрыва, о саморазрушении, которое неизбежно происходит с

теми, кто делает своими руками, а потом швыряет под колеса кареты бомбы. И именно губернатор призывает Жоржа к покаянию, объясняя ему, какой это тяжкий грех — добровольно уйти из жизни; по сути, такой же тяжкий, как и убивать других, а может быть — еще тяжелее. И именно губернатор в финале фильма сидит на полу возле распростертого тела покончившего с собой Жоржа и закрывает ему глаза…

Так в общем-то незначительный фильм «Исчадие ада» (а так произошло, на мой взгляд, по причине упрощения романа Бориса Савинкова, иллюстративности, поставленной выше внутренней энергии и напряженности) становится по-своему важным для нашей «кинотемы», лишний раз доказывая не случайность, а глубокую обоснованность участия Кирилла Юрьевича Лаврова в той или иной ленте.

А когда в конце 1990-х — начале 2000-х кинематограф наш изменился до полной неузнаваемости, Кирилл Лавров продолжал сниматься — правда, теперь он подходил к сценариям с еще более строгой оценкой: если видел в нем хотя бы легкий проблеск «своей» темы, соглашался на участие в ленте, стараясь выделить более выпукло и отчетливо те черты своего персонажа, что служили, на его взгляд, «учительским», воспитательным целям. Этим лично я объясняю его участие в некоторых фильмах и сериалах, которые, пользуясь успехом у обширной телеаудитории, снискали лишь упреки, усмешки или, в лучшем случае, просто умалчивание критиков.

Хотя бывали и другие случаи — как это произошло с сериалом «Бандитский Петербург», о котором уже говорилось на этих страницах. Слишком уж привлекательной была для артиста мощная, крупная личность матерого уголовника, обладающего яркой индивидуальностью!.. Или — фильм «Преферанс по пятницам», где Кирилл Лавров тоже получал возможность создать неординарный характер человека, не желающего раскаяния в совершенном.

«Жизнь моя, кинематограф…» — с полным правом мог сказать о себе Кирилл Юрьевич Лавров. Ведь это именно он принес ему счастье общения с интереснейшими режиссерами и партнерами, на всю жизнь подарил дружбу с Михаилом Александровичем Ульяновым, очень многому научил в профессии. Но именно кинематограф в значительно большей степени, нежели театр, сделал Лаврова заложником, усилив многократно врожденное чувство ответственности, чувство долга перед теми, кто внимает тебе…

Кирилл Юрьевич Лавров осознавал это слишком хорошо и

совершенно сознательно пожертвовал многим из того, на что был способен, к чему был предназначен самой актерской профессией.

О многих ли можно сказать такое? Нет… о единицах…

Глава шестая ПОСЛЕ ТОВСТОНОГОВА

Двадцать третьего мая 1989 года Георгий Александрович Товстоногов скончался за рулем машины по дороге домой из театра, где он смотрел прогон спектакля «Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта. Большой драматический охватили растерянность, ощущение пустоты. Да, Георгий Александрович много болел в последний свой сезон, артисты с трудом, но все же привыкли к тому, что во время репетиций не вспыхивает в глубине зрительного зала огонек товстоноговской сигареты, но они знали — он все равно когда-нибудь вернется, что-то исправит, зарядит своей энергией, своим кипучим темпераментом. Снимет пиджак, повесит его на спинку стула, закатает рукава рубашки и — родится чудо общего вдохновения, чувство единственного в мире Театра.

Теперь они знали, что это никогда уже не произойдет.

Спустя месяц после ухода Товстоногова Дина Морисовна Шварц записала в своем дневнике: «Тянутся дни без Г. А. Пустота, полная катастрофа. Ждем Лаврова со съезда. Будто он может что-то исправить.

Здравомыслящий человек, он должен быть *единоличным* правителем, хотя бы на время. Он хочет что-то вроде коллегии из 3–4 человек, это конец».

Кирилл Юрьевич Лавров оказался тем единственным человеком в театре, к которому были устремлены все надежды, все упования. От него ждали единственно верного решения, потому что безгранично доверяли именно ему — его авторитету, его человеческим и мужским качествам, его высочайшей ответственности, его верности Георгию Александровичу. Казалось, только он может сохранить и уберечь Большой драматический театр, только он может найти правильную и единственно возможную линию, по которой театр будет существовать и развиваться, достойно вписываясь в современный театральный процесс.

Но Лавров не хотел становиться «единоличным правителем», он чувствовал себя артистом и только артистом, он хотел играть и никаких режиссерских амбиций у него никогда не было. Поэтому Кирилл Юрьевич начал поиски режиссера, который мог бы достойно продолжить дело Георгия Александровича Товстоногова. Пригласил (с надеждой на будущее) талантливого режиссера Владимира Петрова, работавшего какое-то время в Театре им. Леси Украинки, потом в Риге. Вел переговоры с Львом Додиным. Пригласил на постановку, выполняя волю Георгия

Александровича, замечательного мастера из Грузии Темура Чхеидзе. После того как Чхеидзе поставил на сцене Большого драматического три спектакля, всем показалось, что сама судьба решила: только он может стать руководителем этого театра! Но Чхеидзе не торопился стать хозяином звездного коллектива, несмотря на то, что в Тбилиси жить стало невозможно, реальность грозила полным разрушением не только театрального искусства, но и многих других ценностей, грузинские режиссеры с громкими именами начали ставить в Москве, Ленинграде, других российских городах и за границей, куда их охотно приглашали.

Так же, как не торопился и Адольф Шапиро, начавший работать в БДТ через несколько лет после того, как был буквально вытеснен из Риги, где был полновластным хозяином своей империи — уникального рижского ТЮЗа с двумя труппами (латышской и русской), известного едва ли не всему миру. Рухнувшее государство погребло под своими развалинами этот театр, но приобретать новый Адольф Шапиро не торопился. Может быть, потому что хорошо понимал, что это значит — вступить в чужое владение и подчинить его собственной эстетической программе.

Так что Большой драматический на протяжении нескольких лет представлял собою, с одной стороны, пространство, доброжелательно распахнутое навстречу всему новому, с другой же — «дом, где разбиваются надежды». Надежды труппы на нового руководителя. Надежды Кирилла Лаврова на то, что появится наконец в этих стенах человек, который продолжит дело жизни Георгия Александровича Товстоногова. Пусть по-новому, по-иному, в соответствии с изменившимся временем, новыми поисками новых путей, но все же… все же…

В интервью газете «Известия» в 1988 году Георгий Александрович Товстоногов говорил о театральной этике как основе существования русского репертуарного театра: «Завоевание художественного доверия в театре — самое главное. Я считаю, что руководство театром есть добровольная диктатура. Я подчеркиваю слово *добровольная,* построенная не на власти, а на уважении и художественном авторитете. Если он завоевывается руководителем, то тогда этические законы, о которых… вы меня спрашиваете, можно не на словах, а на деле проводить в жизнь».

Это «художественное доверие» по праву принадлежало Кириллу Юрьевичу Лаврову; хотел он того или нет, а «добровольная диктатура», к которой артисты БДТ привыкли на протяжении десятилетий, могла быть осуществлена только им и при нем. Поэтому коллектив единодушно избрал его

художественным руководителем театра, отметая все доводы Лаврова о том, что он — артист, не имеющий ни малейших режиссерских амбиций.

В одном из интервью Лавров говорил, что его состоявшаяся судьба — «это заслуга Георгия Александровича. После его смерти коллектив выбрал меня художественным руководителем театра. Я согласился, чтобы не развалилось созданное Товстоноговым. После трех лет руководства истек срок контракта, и я хотел уйти, но все стали просить остаться. Я настоял, чтобы при выборах художественного руководителя было тайное голосование. Меня выбрали единогласно».

С той поры и до последних дней жизни Кирилла Юрьевича его стали называть в театре «спасителем БДТ, принявшим на себя все тяготы руководства после смерти Товстоногова». Справедливо!..

Время показало, что это было единственное решение. Другого быть просто не могло и для артистов, и для театра.

В июне 2001 года корреспондент Сергей Миров взял у Кирилла Юрьевича интервью, в котором разговор начинался со слов журналиста: «В Москве есть в определенном смысле равновеликая, взаимная вам фигура — Михаил Александрович Ульянов. Год назад я разговаривал с ним. Оба ваши театра потеряли главных режиссеров, и вы оба сегодня вынуждены, занимая кресло художественного руководителя, быть и духовными лидерами театра. Каково это: быть духовным лидером?»

Прежде чем ответить, Кирилл Юрьевич помолчал, словно обдумывая свои слова.

«Ну, я не могу назвать себя духовным лидером, тем более в творческом отношении. Это, кстати, очень связано — духовное и творческое лидерство. Оно присуще людям, которые рождаются крайне редко, в полном объеме этими качествами обладал Георгий Александрович Товстоногов. Вот уж кто был лидером во всех смыслах этого слова… Передо мной стоит другая задача: попытаться сохранить театр, не дать ему развалиться. Я это могу сделать, например, приглашая на постановки талантливых режиссеров, которые смогут сохранить авторитет театра, накопленный за тридцать три года жизни в нем Георгия Александровича… А еще — сохраняя нормальное функционирование театра в сегодняшних условиях. Мне действительно досталась очень трудная доля не только потому, что я не режиссер, но и потому, что я лишен способности решать те вопросы, за которые всегда в полной мере отвечал Георгий Александрович: воспитывать труппу, заниматься судьбой каждого

отдельного актера… Он ведь всегда старался использовать и развивать актеров очень разносторонне, например, совершенно неожиданными назначениями на роли. Он был великим строителем театра, а у меня задача гораздо скромнее: сохранить театр до прихода нового лидера».

Думаю, что здесь Кирилл Юрьевич ошибался, не очень точно отдавая себе отчет в том, что такое подлинный лидер, или сознательно не желая себя таковым признавать. Ведь это некий комплекс качеств, который проявляется в человеке по-разному в разные времена. Время разбрасывать камни и время их собирать. Время строить и время во что бы то ни стало сохранить построенное для тебя и с твоим же участием. Великий мудрец Федор Михайлович Достоевский считал — «прочно лишь то, подо что кровь протечет». В фундамент Большого драматического театра кровь Кирилла Лаврова протекла так же, как и кровь Георгия Александровича Товстоногова — те же тридцать три года были отданы Лавровым этому театру, они строили его вместе, признанный лидер Товстоногов и его артисты, та самая коллекционная труппа, которую он воспитал, создал, и которая осиротела с его уходом. Потому им необходим был (особенно — на первых порах) тот духовный лидер, который сохранит идеалы и верования Мастера, Учителя, кто знает о них не понаслышке, кто прошел вместе с ним, рядом с ним весь этот трудный и счастливый путь.

А это мог быть только Кирилл Лавров. Признанный артист, замечательный мастер. Признанный общественный деятель, получивший заслуженный авторитет. Человек кристальной честности и осознанной ответственности за каждый свой шаг, за каждое свое слово.

Мария Лаврова рассказывала об отце в одном из интервью: «Он был очень светлым человеком. Он и в коммунизме хотел видеть одну светлую сторону: стремление к народному благу, ко всеобщему счастью, любовь к Родине… Он ведь вступил в партию во время войны, на том патриотическом подъеме, когда слово „коммунист“ было равнозначно слову „патриот, защитник Отечества“. В этом — вся его партийность. Он не врал, не фальшивил, он все делал очень искренне и очень серьезно, ответственно.

Вы знаете, когда он вышел из партии? Во время путча — но не в конце его, когда все начали демонстративно рвать свои партбилеты и отрекаться от коммунистов, — нет, в самый его первый день, когда еще совершенно не ясно было, чем все это закончится. Сел и написал заявление о выходе из партии. А потом стало понятно, что путч провалился, — и он свое заявление не

стал никуда относить. Оставил у себя. Так оно до сих пор у меня и хранится. Но членские взносы папа больше не платил и членом партии себя не считал».

Наверное, все это было очень трудно, очень болезненно для Кирилла Юрьевича, но никто так и не узнал, чего стоило ему расставание с иллюзиями, надеждами и упованиями, впитанными с детства и юности, развитыми армейскими годами. Он не делился своими переживаниями, он принял решение для себя и — поступил так, как решил, как считал единственно возможным в ситуации раскола и развала в стране.

Так же твердо он руководил Большим драматическим театром, не делясь ни с кем, сколько тревожных мыслей, сколько сомнений возникало ежедневно у новоиспеченного художественного руководителя…

«За четырнадцать лет я так и не уволил ни одного артиста, кроме двух молодых людей, которых сам же и принял, но они просто не оправдали наших надежд, — говорил Лавров в упоминавшемся уже интервью. — Я понимаю, что эта моя позиция очень уязвима, но… я с этими людьми работаю тридцать-сорок лет и просто не могу обречь их на нищенское существование».

Да, наступило совершенно другое время — артисты снимались в рекламе, в сериалах, играли в антрепризных спектаклях. При Товстоногове это было невозможно, но неизвестно, как реагировал бы Георгий Александрович, окажись он в эпохе 1990-х — начала 2000-х, когда ломались все представления о привычном. В интервью на радиостанции «Эхо Москвы» Кирилл Юрьевич говорил: «Я не знаю, смогли бы Товстоногов работать при нынешних условиях. Думаю, что не смог бы, когда все разбегаются в антрепризы. Этот работает в этом театре, этот в Нью-Йорке, этот в Иркутске, и всех надо ловить, хватать за хвост… Я думаю, что и диктатура Товстоногова здесь ничем не помогла бы. Я часто задаю себе вопрос, что было бы, если бы Георгий Александрович дожил до этого периода. Думаю, что он бы оставил театр… Рыночные условия. Ведь запретить артистам зарабатывать — тоже безнравственно. Артисты получают нищенскую зарплату, существовать на нее они не могут, поэтому они должны иметь какую-то возможность зарабатывать. Когда было мое время, когда я работал в театре как артист, при Георгии Александровиче, у нас были способы заработать — кино, радио, телевидение, но всегда это было дозволено только в свободное от работы в театре время. Сейчас я вынужден планировать репертуар, договариваться, чтобы этот артист в этот день был здесь, а не был бы в другом месте».

«Когда было мое время»… Эти слова Кирилла Юрьевича звучат горько и грустно. Своим временем он считал эпоху актерского труда, к которому не примешивались административные вопросы, а общественные нагрузки выполнялись легко именно оттого, что было дело — единственное и любимое. Да и театр был тогда совсем другим — не конкретно Большой драматический, а русский театр вообще. Теперь же все стало по-другому.

Лаврову было невероятно трудно, потому что именно в эти годы, в начале 1990-х, он вынужден был осваивать роль лидера, хозяина театра. И — совершенно новые, непривычные «предлагаемые обстоятельства», которые выдвигала перед всеми нами реальность.

Надо было обладать не только мудростью, но и мужественностью, и внутренним спокойствием, и ощущением своей правоты, и твердым чувством долга, чтобы справиться с меняющейся стремительно жизнью и почти столь же стремительно изменяющимися театральными идеалами…

Но отдушина все же, к счастью, существовала — Лавров продолжал играть в театре, сниматься в кино и на телевидении. В Большом драматическом 1990-е годы были ознаменованы выдающимися ролями, подобных которым у Кирилла Юрьевича не было уже очень много лет. Роль Президента фон Вальтера в шиллеровском «Коварстве и любви» (постановка Темура Чхеидзе) открыла не только темперамент и завораживающую мощь артиста, но и умение Лаврова очень глубоко проникать в характер человека властного, жестокого, циничного, думающего лишь о карьере и способного ради своей карьеры уничтожить даже родного сына, чтобы воссоздать этот образ во всей полноте и во всей противоречивости натуры, неожиданно оказывающейся способной на искреннее, хотя и слишком позднее раскаяние.

Елена Горфункель писала: в роли Президента «моделью для актера и режиссера стали, наравне с немецкими самодурами XVIII века, советские властвующие персоны. Их Лавров знал в лицо, входил в их круг и пользовался доверием, как и в своем круге. Конечно, Президент — собирательный образ, и в нем актер суммировал все, что знал о власти. На этот раз он сыграл резко, без двусмысленностей и психологических уверток, без снисхождения. Бесчеловечность, трусость и подлость Президента — не личного масштаба, как в Молчалине, а крупная, на все времена».

…Хорошо помнится: когда Лавров-Президент вышел на сцену, перебрасываясь репликами с Толубеевым-Вурмом, когда он легко, уверенно, как бы между делом начал раскладывать пасьянс

из чужих судеб, в сплетении и разрыве которых жирной чертой была отчеркнута лишь значимость собственной жизни, карьеры, фортуны, — меня поразила внутренняя раскрепощенность, свобода артиста. Он вел роль легко, сильно, словно наслаждаясь самым высоким правом, ему дарованным, — правом играть. На протяжении всего спектакля, в котором Президент фон Вальтер представал, словно на маскараде, под многочисленными масками — самодовольства, хитрости, расчета, подлости, якобы любви, якобы сердечной привязанности, истинного, почти животного страха в момент, когда Фердинанд (М. Морозов) грозит всем поведать тайну, «как становятся президентами», — не покидало ощущение: вот он, Лаокоон, разрывающий клубок облепивших его змей; талант, разбрасывающий невероятным усилием комья земли, которыми его завалили, задушили. Злые языки уже, наверное, десятилетие утверждали, что Лавров — артист одной краски, способный создавать лишь образы вождей и положительных героев. Ну так вот вам, смотрите, какого артиста вы поторопились зачеркнуть!..

К слову сказать, не только злые языки недооценивали талант Лаврова. Очень показательна в этом смысле уже цитированная статья питерского критика Александра Уреса «Народный артист»: «Каюсь, в пору нашей студенческой театральной юности, влюбленные в молодых тогда актеров БДТ, среди которых был и Кирилл Лавров, мы относились к нему несколько настороженно. Нашими кумирами были Юрский, Стржельчик, Луспекаев, Лебедев. А Лавров стоял как-то особняком. Для вечно фрондирующей молодежи он был слишком „правым“, да к тому же не богемен, не элитарен, даже театрального образования у него нет. Все понятно — Товстоногову нужен артист на роли секретарей партячеек, командиров взвода, надо сыграть Лицо от театра в конъюнктурном „датском“ спектакле „Правду! Ничего, кроме правды!“, надо же кому-то олицетворять нашего героического современника именно с таким вот вздернутым, задорным носом, ясными глазами и неотразимой улыбкой. Таковы были правила игры в искусстве эпохи построения коммунизма. Но нам-то принимать эти правила игры совершенно не хотелось. Мы, как это свойственно молодым, многое упрощали, а многого попросту не знали и не интересовались… Правда, и тогда, в 60-х, невозможно было не поддаться лавровскому обаянию, остаться равнодушным к его Славе из „Пяти вечеров“ Володина, не поверить, что где-то и впрямь существуют такие надежные, честные, волевые люди, как Платонов из „Океана“ Штейна. Лавров творил советский театральный миф талантливо и искренно, опираясь на свой

„актерский ум“, который сразу заметил в нем Товстоногов, а мы признали только много лет спустя. Правда, и тогда его Молчалин в „Горе от ума“ стал театральной сенсацией…»

Конечно, есть в этой статье немалая доля лукавства: хотелось нам или нет, но и мы принимали «правила игры». Только для нас, поколения следующего и куда более циничного, все было менее драматично, чем для поколения Кирилла Лаврова — отнюдь не принимавшего все легко и бездумно, а пытавшегося найти оправдания…

Но вернемся к спектаклю «Коварство и любовь».

Казалось, он никогда еще в последние десятилетия не был настолько свободен, настолько раскрепощен. Кирилл Лавров сыграл в спектакле Темура Чхеидзе не только судьбу человека, собственными руками выстроенную, собственным разумом избранную, но и расплату за такую судьбу. Страшную расплату, непоправимую, неизбежную, если вести свою роль до конца, заглушив в душе последние ростки личностного. И потому спектакль, по наблюдению части критиков, получился больше о коварстве, нежели о любви, — коварстве по отношению к самому себе, повлекшем за собой непридуманную драму утраты. Это стало для Лаврова главным мотивом: мотивом, спроецированным на собственную судьбу…

Очень точно писал об образе Президента фон Вальтера критик Вадим Гаевский: «К. Лавров играет Президента так интересно и так глубоко, как он играл у Г. А. Товстоногова в свои лучшие годы. Он играет властолюбие, поработившее и опустошившее некогда свободную душу. И он играет искаженную страсть, отцовскую любовь прожженного политикана. Перед нами совсем не потомственный аристократ… Президент Лаврова вышел из тьмы, он сделал головокружительную карьеру. Как это случалось в добрые старые времена, К. Лавров не очень-то понятными путями дает увидеть предысторию своего персонажа. И уже совсем непонятно, как он играет финал: пронзительно, но и не переходя на крик, и очень грустно, и потрясение. И эта нотка грусти, чудом пробившаяся в одеревенелую речь, становится — странно сказать — трагической кульминацией, очищающим катарсисом спектакля».

«Коварство и любовь» — спектакль, ознаменовавший возрождение артиста в несколько ином качестве. В том, в котором мы его еще не знали, не видели. Или — основательно подзабыли…

И далее последовали одна за другой роли мощные, сильные, раскрывающие перед нами все новые и новые краски богатейшей

актерской палитры. Казалось, те годы, когда Кирилл Лавров играл достаточно сходные между собой характеры, шло внутреннее накопление сил, эмоций, темперамента для того, чтобы играть то, что было им сыграно в конце 1990-х — начале 2000-х годов.

Поистине удивительным был его старик Эфраим Кэббот в спектакле «Под вязами» (по пьесе Юджина О'Нила «Любовь под вязами», постановка Темура Чхеидзе)! Красивый, мощный, сильный старый человек, он просто не мог не привлечь молодую Абби — столько было в нем истинно мужского, властного, гордого, поэтому можно было поставить под сомнение, что девушкой руководил в решении о браке с Эфраимом лишь расчет. Невозможно забыть, как он вскакивал одним движением с пола сцены на стол и плясал на нем, гордый тем, что у него родился наследник. Он был истинным, прирожденным хозяином, этот старый Кэббот, хозяином поместья, семьи, жизни, в конце концов. И его драма в финале, когда он узнал о двойной измене жены и сына, воспринималась почти как античная трагедия, потому что на наших глазах рушился мир Кэббота, рушилось все, что он построил с таким тщанием и с такой уверенностью в своих силах…

Когда-то давно Кирилл Лавров рассказывал в одном из интервью о своем способе работы над ролью: «Для меня всегда очень важны внутренняя работа, поиски в области интуиции, внутренних нюансов, личных наблюдений, включение собственной фантазии. По всей вероятности, это моя собственная „система“ работы над ролью, потому что я не имею театрального образования, не знаком с теми законами, которым учат в институте. Нет, конечно, я читал потом и Станиславского, и Чехова, и Топоркова — всех перечитал, но стройной системы работы над ролью у меня нет, я шел от роли к роли собственным опытом. И, вероятно, поэтому до сих пор подхожу к роли, как студент к первой работе».

Это признание артиста чрезвычайно важно, потому что раскрывает перед нами лабораторию — Кирилл Юрьевич Лавров глубоко самобытно постигал каждую свою роль, непременно включая личный опыт, фантазию, память о прочитанном. Это, вероятно, было унаследовано Лавровым от Юрия Сергеевича — также не имевшего специального театрального образования и работавшего над ролью по собственной своей «системе».

Необходимо учитывать и то, что, столь напряженно и столь по-новому трудясь на сцене, Кирилл Юрьевич Лавров очень много и напряженно занимался и совершенно новым для себя делом — он руководил театром, он вникал во все мелочи, он старался,

чтобы старейшие артисты труппы были обеспечены ролями, он пытался сохранить спектакли Георгия Александровича Товстоногова.

А еще — были у него многочисленные общественные нагрузки, среди которых была и серьезная, кропотливая и очень ответственная работа в Международной конфедерации театральных союзов, президентом которой он был избран с первых дней ее основания. В 1991 году, когда перестала существовать страна под названием Союз Советских Социалистических Республик, прекратил и свое существование Союз театральных деятелей СССР. Возник Союз театральных деятелей России, который возглавил Михаил Александрович Ульянов, а вместо СТД СССР образовалась Международная конфедерация, во главе которой совершенно естественно встал Кирилл Лавров — один из самых авторитетных лидеров и один из лучших, известнейших артистов на всем пространстве бывшего Советского Союза.

«У меня осталась единственная общественная должность, — говорил Лавров в одном из интервью, — президента Международной конфедерации театральных союзов. После распада СССР бывший Союз театральных деятелей собрал из всех республик „первых лиц“ и сказал: „Ребята, произошли такие изменения — что будем делать дальше?“ Решили, что политика — политикой, а мы разбегаться не должны: у нас необходимость друг в друге существует точно та же, что и раньше. Тогда и создалась эта Международная конфедерация, в которую входит большинство бывших наших республик».

Его личной задачей стало объединить всех, сделать так, чтобы театры бывших союзных республик не чувствовали себя отброшенными за пределы возникших границ. Да, все они стали представлять теперь те страны, где находились и работали, но возникшее ощущение изоляции, когда прекратились декады национальных искусств, когда прервались гастроли в Москву и Ленинград, когда критики из России перестали видеть и обсуждать их новые спектакли — вызывало психологический и творческий дискомфорт.

Надо было в первую очередь соединить национальные театры стран СНГ и Балтии в некое творческое содружество — необходимы были встречи их руководителей и ведущих артистов, чтобы, по крайней мере, знать, что происходит, какие пьесы ставят, как пытаются обучать молодежь. И, конечно, соединительная, объединяющая роль России была здесь чрезвычайно важна. Тем более что показ спектаклей — пусть нерегулярный, пусть от случая к случаю — был возможен и нужен

только здесь.

Можно объяснить это остаточными явлениями «советского менталитета», но нужно — причинами совсем иными: за десятилетия своего существования театры до такой степени привыкли к «творческим отчетам» в Москве, что теперь ощущали себя совершенно оторванными от «центра», от театральной Мекки.

Была еще серьезная проблема с русскими театрами, которые существовали в каждой республике. Их, к счастью, не закрывали, не уничтожали, но во многих странах стали относиться подчеркнуто равнодушно. Им бы принадлежать по логике к стране, говорящей на русском языке, к Союзу театральных деятелей России, но это было уже невозможно. А Международная конфедерация взяла на себя заботу о них, потому что у Кирилла Юрьевича Лаврова душа болела за трудную судьбу этих театров, одному из которых, Русскому драматическому театру им. Леси Украинки в Киеве, он был обязан своим актерским дебютом, памятью об отце. Но были и другие, в которых начинали многие из его коллег, — в Прибалтике, Средней Азии, Грузии, Армении, Азербайджане. И нельзя было забывать об этих театрах, нельзя было перечеркивать их судьбы…

В интервью киевской журналистке Алле Подлужной Кирилл Юрьевич говорил о своей работе в конфедерации: «Вот совсем недавно было наше общее заседание, и ведь все приехали, и я все больше утверждаюсь в мысли, что, несмотря ни на что, это нужно! Конечно, в полной мере те требования, которые мы ставили перед собой, мы не осуществляем, опять же в силу тех условий, в которых живем. И хоть произошло невольное „разбегание“ по собственным квартирам, есть стремление к сохранению каких-то связей, общности. С другой стороны, все союзы так бедно живут, что трудно позволить себе роскошь постоянного общения — это требует финансов, элементарных денег, чтобы можно было сесть в поезд и приехать посмотреть спектакли, встретиться. Из-за этого, главным образом, наши связи не настолько прочны, как хотелось бы. Хотя, когда мы встречаемся, я испытываю искреннюю радость, что вижу своих коллег, с которыми мы много лет делаем одно дело. Конфедерация прошла через все сложности, и мы выстояли, остались, существуем. Проводим много интересных фестивалей, творческих мероприятий. Сейчас наша конфедерация занимается всемирным театральным процессом, проблемами вхождения в него нашего искусства и возможности достойного там представления… Внутри конфедерации сейчас несколько сместились акценты, больше все крутится вокруг Москвы, а мне хотелось, чтобы в большей степени принимали участие во всех

процессах составляющие нашей организации, чтобы они были активнее вовлечены в этот водоворот событий. Но это, конечно, больше зависит от возможностей каждого государства в отдельности».

Президент Международной конфедерации театральных союзов Кирилл Юрьевич Лавров очень много ездил по странам СНГ и Балтии. Его везде с нетерпением ждали, его очень любили, его счастливы были видеть на театральных и кинофестивалях, всякий раз стараясь доставить Лаврову удовольствие — повезти в самые красивые места, накормить лучшими блюдами национальной кухни, устроить встречу со старыми друзьями, которых находилось в каждой бывшей республике СССР у Кирилла Юрьевича очень много. С ним делились своими проблемами, ждали от него помощи, совета, подсказки, ему не оставляли ни минуты для отдыха, для обдумывания своих творческих или непростых административных проблем…

Мария Лаврова говорила мне: «Он был очень деятельный человек, очень любил людей — общение с людьми. Вообще он был — весь для людей, а для себя — это не главное. Семью, конечно, он обожал — и меня, и брата, и маму, но основная страсть — люди, общественная деятельность. Ему обязательно нужно было кому-то помогать — это, мне кажется, у него просто физическая потребность была. Не то чтобы он делал какие-то благодеяния свысока, а жил этим, этим дышал».

Мои встречи с Кириллом Юрьевичем Лавровым в разных городах и странах СНГ и Балтии полностью подтверждают слова его дочери — я своими глазами видела, как охотно и радостно общался он с людьми, как бы ни чувствовал себя, чем бы ни были заняты его мысли; как скрупулезно вникал во все проблемы; как старался помочь всем и каждому, в большом и в малом.

Так было и в последнюю нашу встречу, совсем незадолго до его ухода, в Тбилиси, на праздновании 160-летнего юбилея Русского драматического театра им. А. С. Грибоедова. Туда съехалось множество людей из России, из разных стран СНГ, сменялись одно за другим пышные и долгие застолья, звучали многословные речи, тосты, здравицы, но Кирилл Юрьевич не выказывал ни малейшего недовольства, усталости, желания остаться хоть ненадолго в одиночестве. Он постоянно был в центре, к нему стягивались люди со всех сторон. Они улыбались, радовались, эмоционально высказывали ему свою любовь и уважение. Он принимал все спокойно, сердечно и очень естественно — находил минуты для разговора с каждым, его не утомляли и не раздражали люди, не тяготила праздничная суета, не тяготило то, что и сам он — часть праздника и часть суеты. Он

был, как всегда, прост и искренен…

А когда в торжественный вечер Лавров вышел на сцену, чтобы поздравить театр, весь зал встал и аплодисменты звучали так долго и бурно, что Кирилл Юрьевич никак не мог начать говорить.

Мне подумалось тогда, что во всем поведении Лаврова ощущается большой человеческий талант — умение как-то отодвинуть, забыть на время собственные заботы и проблемы и отдаться празднику, одним своим видом, настроением и искренним участием помогая людям этот праздник творить. Мало кому дано это счастливое свойство, для которого, видимо, надо, действительно, очень любить людей, дышать с ними одним воздухом, жить одной жизнью… Часто это бывает лишь видимостью человека, который умело делает над собой усилие, чтобы казаться. Кирилл Юрьевич Лавров не казался, он *был* — был вот таким светлым, искренним, очень чистым душевно человеком, который всегда знал магию своего несокрушимого обаяния и смирился с этим. Нет, правильнее будет сказать: не смирился, а осознал и понял, как много может он сделать.

В интервью корреспонденту журнала «Итоги» Марине Зайонц в 2003 году Кирилл Юрьевич говорил: «Когда был депутатом Верховного Совета, старался людям помогать, откровенно скажу: получал огромное удовлетворение, когда незнакомые люди приглашали на новоселье, когда моим именем называли своих детей. Несколько „моих“ Кириллов живет в нашем городе.

— А не было ощущения, что вас используют?

— Нет, не было. Попытки использовать были, пытались заставить подписать какие-то письма, обращения. Но я не подписывал ничего.

— И в прошлом вам ни за что не стыдно?

— Нет. Наверное, я сделал массу ошибок, но ни одного поступка, за который нужно стыдиться, я не совершил, нет».

Многие ли из нас могут так сказать о себе?..

Но давайте вернемся в Большой драматический театр.

В 2001 году после долгого перерыва театр приехал на гастроли в Москву. Кирилл Юрьевич нашел время в своем напряженном графике: мы встретились, я включила диктофон. С небольшими пропусками приведу нашу беседу.

«Мы не были в Москве на гастролях лет двадцать, — начал Кирилл Юрьевич. — В последний раз мы приезжали сюда еще с Георгием Александровичем Товстоноговым. С тех пор в Москву привозились отдельные спектакли, „пробные камешки“: „Аркадия“, „Макбет“, „Борис Годунов“. А это — первый приезд без

Товстоногова. Я не скрою, что очень волновался перед этими гастролями, все равно где-то в глубине души живет ощущение, что в Белокаменную мы ездим с какими-то творческими отчетами, что это всегда экзамен. Да еще и одновременно с Олимпиадой и Чеховским фестивалем, Московским кинофестивалем — куча каких-то мероприятий. Все это вместе взятое, конечно, наполняло меня некоторыми сомнениями. Стали думать о репертуаре. Мне хотелось, чтобы на театр в его теперешнем состоянии посмотрели свежим взглядом люди с незамыленными глазами. А сделать это можно только в том случае, если мы покажем как можно больше из того, что играем в Петербурге. Поэтому в гастрольную афишу вошли почти все главные спектакли начиная примерно с 1995 года. Не все, конечно: мы выпускаем обычно три премьеры в сезон, а привезли восемь названий.

— Из спектаклей Товстоногова в репертуаре осталось сегодня два — „Дядя Ваня“ и „Пиквикский клуб“. Почему вы их не привезли?

— Мы очень хотели начать наши гастроли со спектаклей Товстоногова, планировали, что первым будет „Пиквикский клуб“, но как раз в то время, когда надо было уже формировать афишу, печатать билеты и т. д., заболел наш дорогой Коленька Трофимов. Его уложили в больницу с подозрением на инфаркт. Но, слава богу, диагноз не подтвердился, был стенокардический приступ. Тем не менее время было упущено. Очень жаль, поскольку мы обновили спектакль, сделали новые декорации, сшили новые костюмы. Я очень люблю этот спектакль, добрый, наивный, очаровательный, такой, как Диккенс. Поэтому я жалею, что мы не смогли привезти его.

А „Дядя Ваня“ — это совершенно потрясающее явление. Спектакль идет почти двадцать лет, все мы стали вдвое старше чеховских героев. Каждый раз, когда приближается день этого спектакля, а играем мы его очень редко, по каким-то особенным дням (день рождения Георгия Александровича, день смерти Георгия Александровича, День театра, юбилей БДТ), я даю себе слово, что мы играем его в последний раз. Ну что делать — обидно, что нет Гогиных спектаклей, но, с другой стороны, жизнь движется вперед и сохранять товстоноговский репертуар становится все сложнее. Хотя бы потому, что многие артисты ушли из жизни, ведь вводить кого бы то ни было — это всегда разрушение замысла. Бывает, формально остается в афише спектакль, но это уже не тот спектакль, который был поставлен Товстоноговым. Ну как можно было бы сохранить „Историю лошади“ без Евгения Лебедева?! Невозможно. Что же касается

„Дяди Вани“, мы его бережем, хотя мне стыдно и неловко выходить и играть Астрова в мои 75 лет. Я придумывал всевозможные изощрения, перед началом каждого спектакля обращаюсь к зрителям: „Простите, мы старые стали, играем этот спектакль в память о нашем учителе, великом режиссере“. Начинается спектакль, как правило, 80 процентов зрителей — молодежь. В конце спектакля зрители выражают такой неподдельный восторг, что на меня накидываются мои коллеги: „Вот, ты хочешь снимать, а посмотри, что делается!“ И я невольно опускаю руки и назначаю следующий спектакль где-нибудь через полгода. Думаю, что мы его будем сохранять, как свою музейную реликвию.

— Был бы жив сегодня Георгий Александрович Товстоногов, театр все равно стал бы другим. Но ведь к нам приехал в первый раз театр, который носит имя Товстоногова. И, мне кажется, это очень важно и принципиально. Три спектакля Т. Чхеидзе, спектакль Г. Дитятковского, спектакль Г. Козлова, два спектакля Н. Пинигина, спектакль Э. Нюганена… Это театр, в котором работают очень разные режиссеры, но театр, который для меня, несомненно, подтверждает право на имя своего создателя.

— Это самый серьезный вопрос нашего существования на протяжении последних двенадцати лет. Конечно, у меня никогда не было иллюзий, что мы можем сохранить тот театр, который был при Георгии Александровиче. Меня всегда крайне удивляет позиция некоторых критиков, которые говорят: „Ну, это уже не тот театр…“ Конечно, не тот. А как он может быть тем, когда нет того, что составляло существо этого театра? Нет человека, нет Товстоногова, нет автора, нет лидера. Театр будет другим, когда в него придет человек нового поколения, достойный занимать место Товстоногова. Дай Бог, чтобы такой нашелся. Того же масштаба, уровня, умения строить театр, формировать труппу. Тогда начнется строительство нового театра. А сегодня моя задача — не дать театру, носящему имя Товстоногова, развалиться, опошлиться. Я должен сделать все, чтобы сохранился дух благородства, который всегда царил в театре во времена Георгия Александровича, сохранялась этическая позиция, которую Георгий Александрович во всех нас воспитывал, сохранилось святое отношение к своей профессии. Мы при Георгии Александровиче не боялись громких слов, громких эпитетов по отношению к театру. Все это мы пытаемся сохранить все двенадцать лет.

Сегодня пришли другие люди, другие художники. Они и в силу своего творческого масштаба другие, и в силу своих художнических пристрастий. Я всегда старался подобрать людей,

не склонных к разрушительной деятельности. Потому что разрушить театр можно в один момент. Это очень хрупкий организм. Приходит какой-то человек, начинает все переворачивать, ставить с ног на голову, и все рушится. А главное, разрушаются актерские души и соответственно душа театра. Это сохранить для меня казалось самым важным. Поэтому я всегда подбирал людей, которым близки позиции нашего театра. Конечно, они все самостоятельные художники, но все-таки в главном они все похожи, это одна творческая партия. Они живут по одному внутреннему уставу.

Пришел Григорий Дитятковский. Поставил „Отца“ А. Стриндберга на Малой сцене. Мне кажется, что этот талантливый спектакль абсолютно в русле нашего театра. До этого я видел его спектакль „Мрамор“ И. Бродского, мне он очень понравился. Значит, следующей моей задачей было дать Грише что-то поставить на Большой сцене. Он поставил „Федру“ Расина — спектакль сложный, спорный, кому-то нравится, кому-то не нравится… Сейчас он будет у нас ставить „Двенадцатую ночь“ Шекспира. Мне хочется продолжить наше с ним сотрудничество.

Я уж не говорю о Темуре Чхеидзе, которому я глубоко благодарен как человеку, который первым пришел на помощь театру, когда не стало Георгия Александровича. И первый его спектакль „Коварство и любовь“ Шиллера для нас — это отсчет нового времени, времени без Товстоногова. С тех пор Темур поставил, по-моему, уже шесть названий. И, слава богу, наша дружба продолжается. Я всегда говорил и готов сейчас повторить, что Темур был бы идеальным главным режиссером. Но, к сожалению, он категорически отказывается в течение двенадцати лет; я его уговариваю, но он сохраняет свою независимость. Сейчас он будет ставить „Дом, где разбиваются сердца“ Б. Шоу…

Я давно присматривался к Григорию Козлову. Он мне симпатичен по-человечески и профессионально. Хотя он совсем другой, нежели Гриша Дитятковский. Дитятковский достаточно жесткий режиссер, властный человек, а Гриша Козлов — демократ, очаровательный человек с гривой волос и со своим трогательным рюкзачком за спиной. Но он очень хорошо может сплотить вокруг себя людей, он любит актеров! Коллектив занятых у него в спектакле актеров — это всегда дружная компания, они все время вместе, репетиция кончается, а они не расходятся, они кружком сидят, в буфете занимают один столик, кофе пьют вместе, болтают, а в центре всегда Гриша. Идея постановки „Перед заходом солнца“ принадлежала Дине Шварц, я вначале отказывался, боялся масштаба роли, тех теней, которые стоят за этим образом в истории театра. Но когда начали

работать, все сомнения я быстро отринул. Делали то, что можем, без всякой оглядки на сценическое прошлое этой пьесы и предыдущих исполнителей.

Еще один молодой режиссер, с которым мы работаем, — Николай Пинигин. Я видел его спектакли в Минске, которые мне очень понравились. В Минске в театральной среде он пользуется колоссальным уважением. Он очень трудно входит в театральную атмосферу Петербурга. Это сложно. Это в свое время испытал и Чхеидзе. Найти свою нишу, свою ячейку в общегородской театральной культуре, не уничтожая своего собственного „я“ и в то же время не оставаясь белой вороной, очень сложно. Это как приход актера в новый театр. Я помню, при Товстоногове приходили к нам очень крепкие артисты, но не смогли прижиться и вынуждены были уйти. Некоторые остались, но процесс адаптации затягивался надолго. Мне нравится в Пинигине то, что он ищет. И делает это упорно, несмотря на то, что своре наших критических девиц (небольшой по составу, но по громкости производящей впечатление, что весь мир обрушился на Пинигина) он не пришелся ко двору. Первый его спектакль был достаточно неудачен, думаю, потому что он пытался завоевать Петербург. Потом я заметил, что он прекрасно понимает причины своей неудачи. Потом Коля поставил очень хороший, элегантный, легкий спектакль „Арт“ Ясмины Реза. Я его очень люблю! Коля в нем ушел в тень и как режиссер совершенно не демонстрирует свои прелести на сцене, а все делает через актеров. Они действительно очень хорошо играют — А. Толубеев, Г. Богачев и В. Дегтярь. Затем он поставил „Калифорнийскую сюиту“ Нила Саймона с такими выдающимися актерами, как Алиса Фрейндлих и Олег Басилашвили. Почему я решил внести этот спектакль в афишу нынешних гастролей? Ведь они играют его довольно часто в Москве как антрепризную постановку. Да потому, что этот спектакль создан в родном доме, это совершенно другое, нежели когда собираются из разных театров звезды, которые никак между собой не связаны, ничего общего не имеют, только знаменитые фамилии, звездные имена и дешевую, как правило, драматургию. И это никогда не приносит творческого результата. Мне кажется, здесь достаточно выгодный в коммерческом смысле автор: Саймон наплодил столько пьес, что любые антрепризы будут еще лет триста питаться его произведениями. Есть два замечательных артиста, играющих в одной манере, — это спектакль нашего театра. Поэтому я считал, что мы просто обязаны показать на гастролях и „Калифорнийскую сюиту“.

Все режиссеры, которые приглашены мною на работу, казалось бы, очень разные, но в то же время их объединяет что-то

главное, ради чего мы сегодня существуем. Они вместе сегодня созидают театр имени Георгия Александровича Товстоногова, который приехал на гастроли в Москву. И меня поразило, насколько не совпали оценки зрителей и критиков. Уже исчерпав все аргументы в защите от нападок определенной группы журналистов, заявляю: „Если вы говорите, что театр умер, а он стоит в Петербурге на первом месте по посещаемости, что это должно означать?“ Этот аргумент был использован в очередной грязной статейке: „Оказывается, процент посещаемости театров становится главным аргументом творческих усилий театра“. Вот я и решил всякий диалог с ними прекратить, если то, что у нас каждый вечер битком набит театр, неважно. А ведь именно это и придает силы — и у нас дома, и здесь в Москве. В конце концов убеждаешься в том, что точка зрения барышень, имеющих доступ к газетным страницам, явно не соответствует точке зрения интеллигентной части петербургской и московской публики. Это доказали наши гастроли. Я не могу ни одного спектакля назвать, который был бы принят просто вежливо. Каждый спектакль принимается с огромным волнением, энтузиазмом и зрительской благодарностью, которую мы чувствуем и невольно хотим ответить этим очаровательным людям, которые так тепло нас принимают.

Единственный способ зашиты своего собственного достоинства, и театра, и лично каждого из нас — это упорно делать свое дело. Недаром же сказано: „Хвалу и клевету приемли равнодушно и не оспоривай глупца“. Правильно! Они были умницы — великие. Выбрал свое дело и тащи его, как лошадь воз… У нас уже составлен репертуар до 2004 года. Безумно не хватает русской современной пьесы, зато все время поступают предложения поставить что-нибудь из современной западной драматургии. Не всегда это высокий уровень, но всегда без пошлости, не потакающий низменным вкусам. А наши пьесы, которые приносят, к сожалению, чаще всего графомания.

К тому же нет нашей Дины Морисовны Шварц, бессменного завлита БДТ, открывшей множество знаменитых теперь имен российских драматургов, я очень остро чувствую ее отсутствие. Дина — это не сравнимый ни с кем человек, хотя у нее в последнее время не было тех сил, той энергии, которые были раньше. Все-таки само ее присутствие, ее точка зрения, ее глаз были для меня чрезвычайно важны. Сейчас такого человека не стало. Я раздаю пьесы режиссерам, членам художественного совета… Вот так и живем.

Меня уже неоднократно упрекали: „Лавров в очередной раз заявил о своем предстоящем уходе“, — как будто я кокетничаю,

держусь за этот стул и только обещаю, что скоро уйду Мне иногда кажется, что у наших критических барышень одна задача — поскорее вытолкнуть меня из театра своими публикациями. А я и не сопротивляюсь. Но для меня это вопрос судьбоносный: ведь я прослужил в этом театре без малого 50 лет и, может быть, больше других заинтересован в том, чтобы появился достойный преемник Товстоногова! Главное, чтобы он обладал всеми качествами Товстоногова — не только великого режиссера, мастера, но и администратора, строителя, хозяина.

— Если вас что-то привязало к этому стулу, то это те нравственные ценности, которые в театре создавались и оберегались. Кому же, как не вам, это оберегать?

— Я делаю это как могу. Но все равно это не может длиться вечно. И я чувствую приближение возрастного рубежа, когда дальше тянуть уже нельзя. И оттого, что я объективно и без всякого надрыва оцениваю все эти жизненные процессы, я понимаю, что времени остается все меньше и меньше, а надо успеть много. Как бывает, когда зажимают в углу и надо быстро решать, вместо того чтобы спокойно подумать, спокойно взвесить. А тут — цейтнот, начинаешь двигать пешки в каких-то судорогах. Но тем не менее я смотрю достаточно оптимистично в будущее. Мы уже наметили нашу основную линию на несколько лет. Наверняка будут приходить новые люди и пробовать свои силы в театре».

Я так подробно процитировала это интервью, потому что, мне кажется, в нем раскрываются чрезвычайно важные вещи — не только тщательно выверенная позиция Кирилла Юрьевича Лаврова в качестве художественного руководителя театра, но и его настроение, и его огорчение петербургской театральной критикой, и его желание сказать добрые слова о каждом из режиссеров, работающих в Большом драматическом. И его обостренное чувство ответственности. И его чувство собственного достоинства. И — тот вакуум, в котором он ощущал себя…

При том, что он был окружен любящими и благодарными коллегами в театре, при обширном общении вне театра, при всеобщем уважении и преклонении — он был катастрофически одинок. Парадокс? Да, вот такой парадокс… В каждом интервью Лаврова последних лет звучит эта пронзительная нота одиночества, умножаемая чувством ответственности, боли от непонимания, страстным желанием не просто удержать на плаву свой театр, а продолжить его славу, его гордость. «Критические барышни» могли сколько угодно бросать свои камешки, с умным видом рассуждая о том, что и театр стал уже не тот, и артисты

состарились и перестали быть теми, какими были, но он провел в этих стенах пять десятилетий и знал истинную цену каждому из служивших здесь. Он просто не мог слышать ничего неуважительного об этом доме, о его святых стенах, и не понять его нельзя.

Тем более что лучше многих Кирилл Юрьевич осознавал, что театр вообще переживает совершенно иные времена, что наступила другая эпоха — мы можем радоваться ей или осуждать ее, но она пришла. Не случайно же говорил он о том, что убежден: Георгий Александрович Товстоногов вряд ли смог бы работать в театре сегодня.

Наверное, молодым читателям и зрителям сложно понять, чем был Большой драматический театр товстоноговской эпохи — остается лишь принять на веру чьи-то воспоминания, а это всегда довольно трудно. Но не могу удержаться от соблазна привести обширную и удивительно точную, эмоционально сильную цитату из книги Сергея Юрского «Игра в жизнь». Юрский был принят в труппу Большого драматического ровно через два года после прихода туда Кирилла Лаврова и застал те великие времена, которые запечатлены сегодня лишь в воспоминаниях. А воспоминаниям Сергея Юрьевича Юрского нельзя не доверять.

«…В определенном смысле это была целая страна — с очень маленькой территорией, но с колоссальным влиянием. Население страны тоже было невелико — здесь не было масс, счет велся поголовно. Поштучно… Строжайший отбор, „штучность“ касалась в БДТ не только актеров. Товстоногов тщательно, пристально вглядываясь, подбирал техников, помощников, администраторов, руководителей служб театра… По единодушному мнению знатоков, это была одна из лучших, если не лучшая труппа Европы. Театр жесток, в нем нет равенства. В труппе были патриции, но был и плебс — простые люди для исполнения простых функций. И не всегда справедливым было это деление. И были драмы жизни. Были и трагедии. Но труппа БДТ как единство, как могучий организм, способный решить любую задачу, — труппа в целом была великолепна. В труппе состояло от шестидесяти до девяноста или даже ста актеров в разные времена. Активно использовались в репертуаре тридцать-сорок. Была конкуренция. Было и то, что называют закулисными интригами, но в гораздо меньшей степени, чем в других театрах. У нас была монархия, и перед решением монарха все были равны… Я знаю немало театров, где в парткоме, в профкоме концентрировалась оппозиция главному режиссеру. Там оседали амбициозные и чаще всего не слишком одаренные люди. Сила

Гоги была в том, что неодаренные театром просто отторгались, а амбиции он умел подавлять. Позднее, когда давление власти усилилось, в высоких партийных инстанциях театр уже могли представлять такие всесоюзные любимцы, как Кирилл Лавров и Владислав Стржельчик. Депутатом Верховного Совета стала Людмила Макарова. Всей душой они были преданы своему театру и свято верили Товстоногову. И самое главное — прежде всего они были первоклассными актерами…

Итак, мы жили в большой строгой стране СССР и еще в маленькой, строгой и интересной стране — БДТ. Если театральные государства сравнить с реальными маленькими странами, то аналогия будет полной… Сейчас (я пишу это уже в XXI веке) в театре время прилива. Вода высокая и мутная. Повсюду появляются новые маленькие государства и — параллельно — новые театры, похожие на них. Масса самозванцев — театры имени великих людей и имени собственных руководителей. Жуть берет, и голова кружится… БДТ был театром типа Ватикан. Огромное влияние вовне и твердая иерархия внутри. Отборные проверенные кадры. Размах и качество во всех областях деятельности. Возможны отдельные срывы, конфликты, недовольство, даже интриги, но это сравнительно мелочи, пустяки. Все покрывает, искупляет и поправляет безоговорочный авторитет и святость Папы. Нашим Папой — признанным и любимым — был Георгий Александрович Товстоногов».

Согласитесь, слова Сергея Юрского звучат как гимн — гимн счастливейшим временам расцвета БДТ. И для него, и для Кирилла Лаврова, и еще для очень и очень многих — им было особенно тяжело переживать эпоху перемен, то самое время «воды высокой и мутной», в котором мы существует уже почти два десятилетия. И уровень воды не опускается, и муть не рассеивается… Поэтому особенно трудно давалось Кириллу Лаврову руководство театром именно в это время — и не просто каким-то театром, а прославленным и действительно великим БДТ, который принял имя своего выдающегося Мастера.

Особенно, конечно, подавляло царившее вокруг непонимание того, что происходит в театре. Казалось бы, Темура Чхеидзе Ленинград-Петербург принял вполне благосклонно, но с каждым новым его спектаклем росло какое-то странное, ничем не обоснованное недовольство, разочарование.

Так произошло с пушкинским «Борисом Годуновым». Спектакль был глубоким, сложным и очень серьезным, а критики все выискивали и выискивали в нем недостатки, недоговоренность, несоответствие пушкинскому масштабу. И едва

ли не в первую очередь находили все это в Пимене, сыгранном Кириллом Лавровым на пределе нервного напряжения, на пределе отчаяния. Режиссер и артист трактовали эту роль совершенно нестандартно и предельно современно. Старик Пимен, отдавший свои лучшие годы родине, любимому и святому для него государству, пишет летопись, мучаясь от невозможности участвовать в сегодняшних сражениях, — он старательно ведет свою хронику, запечатлевая все важнейшие для жизни государства моменты, чтобы потомки могли понять, оценить, восчувствовать прошлое своей родины.

Критик Ольга Скорочкина отмечала: «Он — свидетель всех бунтов, „бессмысленных и беспощадных“, всех измен, восхождений и потрясений: его скорбные глаза многое помнят, его рукописи не горят ни в каких пожарах, его свеча слабо теплится, даже когда на сцене воцаряется полный мрак».

В Пимене Кирилла Лаврова были строгость, аскетичность и большая, глубокая тревога — он все видел, все понимал, этот старый монах-летописец, он не одобрял того, что происходит в государстве, и старался беспристрастно зафиксировать все в своей хронике, одновременно возбуждая Григория Отрепьева на подвиги, на служение великой и святой Руси, которую Пимен любил и ценил превыше всего на свете…

Да, такой характер был отчасти не ко времени. Как, к слову сказать, и характер царя Бориса, сыгранного Валерием Ивченко тоже на пределе нервного напряжения. И, думается, спектакль Темура Чхеидзе был недооценен именно в силу своей приверженности к классическому образцу — и литературы, и театра. Ведь именно в это время появились разного рода интерпретации пушкинской трагедии, где Пимен выстукивал свою летопись на пишущей машинке и был выше происходящего, не расходуя эмоции на страдание и тревогу, где он был персонажем почти комедийным — погруженным в прошлое и не замечающим настоящее. У Лаврова же Пимен был полноправным героем трагедии — участником, а не беспристрастным наблюдателем, лишенным равнодушия и взгляда со стороны: этого Пимена бесконечно волновало и ужасало все в жизни народа и в жизни царей, в смуте времени, в смене идеалов, в поколебленном чувстве глубокого и искреннего патриотизма, без которого он не мыслил себе существования.

Здесь произошло, на мой взгляд, очень важное совпадение — через роль монаха Пимена Кирилл Лавров получил возможность не только говорить о том, что было для него значимо, но и смог пережить, перечувствовать все то, чем была наполнена в тот момент его человеческая, личностная жизнь: это касалось не

только театра, родного Большого драматического, переживавшего нелегкое время. Это касалось судьбы театра вообще — русского психологического театра, стремительно утрачивающего свои позиции. Это касалось судьбы страны — на глазах исчезающей огромной страны под названием СССР, в которой прошла вся его жизнь. Да, в этой стране многое было неблагополучно, многое вызывало и раздражение, и гнев, и желание быть непричастным к этому, но было ведь и много хорошего. И теперь это все выплескивалось, все отрицалось, все осмеивалось, обретая гаденькое определение «совок»…

Лично мне это было дороже всего в Пимене, каким сыграл его Кирилл Лавров — мука, живая мука по бездумию, по радости размахивать шашками наголо. Критик Марина Токарева отметила, что Пимен «проходит в спектакле как символ высшего суда, вершащегося летописцем от лица истины» — и это было очень верно угадано.

Темур Чхеидзе выстроил спектакль таким образом, что Пимен как бы закольцовывал действие. Спектакль начинался с его появления, с появления свидетеля, от глаз которого ничто не скроется и не затеряется в его летописи. Глаза его были удивительно мудры и полны скорби — Пимен Кирилла Лаврова понимал все отчетливо и трезво и душа его болела за страну, за государство, за людей. А потому именно ему, пристрастному летописцу, доверял Чхеидзе последнюю реплику: «Народ безмолвствует…» И, как верно отметила критик Н. Ефремова, «фраза эта, определенно интонированная, звучащая как приговор, тяжело зависает над зрительным залом».

Критик Марина Дмитревская писала: «Структурно закольцовывает действие Пимен — Кирилл Лавров. „Еще одно последнее сказанье…“ — с этого начинается спектакль. Пимен, похожий на Сергия Радонежского (то есть отчужденный от действительности иконописным образом), проходит со своей летописью через все сцены спектакля. Он зажигает свечи на авансцене, начиная действие. Потом свои зажжет Борис, свои — Самозванец…» Это было точное считывание замысла режиссера: для Темура Чхеидзе невероятно важно дать эту многоплановую оптику — есть летопись, которую беспристрастно пишет Пимен, есть взгляд на события Бориса, есть точка зрения Самозванца. В каждой из них дышит и живет своя правда и своя неправда. А народ… Он ничего не решает, потому что просто ничего не понимает, потому что лишен какой бы то ни было дальновидности…

Маленькое отступление. На похоронах Кирилла Юрьевича

Темур Чхеидзе рассказал: «Не так давно на этой сцене играли спектакль „Борис Годунов“. Кирилл Юрьевич позвал меня и спросил: „А можно ли поменять одну мизансцену?“ Я очень удивился, ведь спектакль идет уже столько лет. Да и по сюжету несколько минут Кириллу Юрьевичу надо было просто молча посидеть. На что он мне ответил: „Знаешь, я сижу на сцене эти десять минут и смотрю в пол. А ведь знаю, что именно здесь будет стоять гроб с моим телом…“»

Но критика не приняла такого Пимена и спектакля в целом, хотя отдельные рецензии, в которых ощущалось глубокое понимание замысла Чхеидзе, все же встречались. Кроме приведенной уже, хочу назвать и рецензию прозорливого критика Леонида Попова. Он писал: «Кирилл Лавров — Пимен открывает драму проникновенным зачином, давая понять, что этому Хроникеру, свидетелю смутного времени, принадлежит повествование о „преданьях старины глубокой“, а в дошедших „из-под глыб“ летописях неизбежны и пробелы, и повторы, и ошибки переписчиков, и позднейшие вставки, и неканонические апокрифы, и утраты текста на сгибах и вытертых краях. Что дошло, то дошло — приходится иметь дело с этим».

Сейчас уже трудно вспомнить, какие именно доводы приводились теми из критиков, кто не принял спектакль Темура Чхеидзе и роль Кирилла Юрьевича Лаврова (кто-то назвал его Пимена Дедом Морозом, до такой степени был не понят ни грим, ни сам образ), но подлинная боль и трагизм, наверное, просто не могли вызвать в то время адекватной реакции. Они попросту оказались ненужными.

Примерно то же можно сказать и о другом спектакле Темура Чхеидзе — «Макбет» Шекспира, где Кирилл Лавров сыграл короля Дункана, роль небольшую по объему, но очень важную в целостности этой трагедии. Писавшие о спектакле в основном сосредоточили внимание на Алисе Фрейндлих, сыгравшей леди Макбет очень ярко и сильно, на Геннадии Богачеве, показавшем в своем Макбете невероятные глубины человеческого постепенного сползания в зло и беззаконие. А король Дункан оставался как бы в стороне, хотя в магистральном замысле режиссера и в исполнении Кирилла Лаврова этот персонаж был довольно значимым. Лавров появлялся на сцене на считаные минуты, но вместе с ним на подмостках воцарялись справедливость и жажда правды. Его гибель становилась началом, истоком трагедии, все сильнее набирающей обороты и становившейся уже неостановимой, фатально предопределенной.

Король Дункан был первой жертвой на пути падения

Макбета, первой жертвой на пути нравственного падения всей страны, гибели государства. В его монологе не было излишней пафосности, а были отчаяние и боль, а еще в нем было не расслышанное пророчество о том, что ждет страну и ее народ…

В этой очень маленькой роли Кирилл Лавров, привыкший к ролям большим и главным, умудрился сконцентрировать и выразить какие-то очень важные мысли и чувства, опять-таки совпавшие с его личными мыслями и чувствами, — он и в этом спектакле пытался говорить с нами на языке старого русского психологического театра о том, что происходит и с театром, и со страной.

К сожалению, и эта боль артиста оказалась нерасслышанной, заглушенной криками и эмоциональными всплесками нового, нарождающегося театра, который менее всего нуждался в глубине мысли и чувства…

И была еще очень увлекательная для Кирилла Юрьевича работа с Темуром Чхеидзе над спектаклем «Солнечная ночь» по роману Нодара Думбадзе. Маленькая острохарактерная роль доставила актеру немало радости. Он рассказывал в интервью: «Дряхлый, замшелый армянин с седой бородой и громадным приклеенным носом… И всего-то минут пять на сцене нахожусь, но такой кайф ловлю, такое наслаждение получаю…»

В цитированном уже интервью Кирилл Юрьевич скупо рассказал о спектакле «Перед заходом солнца», поставленном молодым и очень талантливым режиссером Григорием Козловым. Это, действительно, была давняя идея Дины Шварц и особенно актуальной оказалась она к 75-летнему юбилею Лаврова.

Близкие и коллеги знали: он очень боялся роли Маттиаса Клаузена! Боялся сравнений с блистательным Николаем Симоновым, с Михаилом Царевым — ведь эти спектакли были еще на памяти; с театральными легендами более ранних времен. И — кто знает? — может быть, отчасти из суеверия: с годами все сложнее играть роли, где в финале герой умирает — человек с возрастом невольно все чаще задумывается о своем неизбежном уходе…

Тем более что его учитель, Константин Хохлов, успевший за недолгое время работы в Большом драматическом поставить всего два спектакля, последним поставил в 1955 году именно «Перед заходом солнца»…

Но страхи были побеждены, во-первых, мощью характера героя Г. Гауптмана, исходящей от него силой и деятельной, позитивной энергией, способностью к сильному чувству и умением бороться за это чувство. И во-вторых, работой с

Григорием Козловым — режиссером совершенно другим по сравнению не только с Товстоноговым, но и с Темуром Чхеидзе: более мягким, демократичным, которому важно было «собрать свой круг», но и очень точно знающим, зачем он берет именно эту пьесу, и умевшим добиваться того прочтения, которое он считал единственно верным.

Работа шла нелегко, Кирилл Юрьевич нервничал, до самой премьеры сомневаясь в правильности выбора. Но результат оказался поистине блестящим!.. Кирилл Лавров сыграл сильного, яркого мужчину, которым способна увлечься, теряя голову, молодая женщина; увенчанного лаврами, почестями, любимого своими детьми, но очень трезво осознающего и цену семейным привязанностям, и цену всем почестям. Они не в состоянии заменить живую, полноценную и полнокровную жизнь, в которой осталось еще так много неизведанного, манящего. Физический возраст Маттиаса Клаузена не хочет и не может совпасть с возрастом души — все еще не состарившейся, все еще жаждущей жизни. Он трезв и мудр, Клаузен Кирилла Лаврова, и он ощущает в себе еще слишком много сил и желаний…

И еще одной очень важной темой была для Лаврова, по его собственному признанию, тема общения с теми, кто уже ушел. Может быть, именно она, эта горькая и светлая тема, и заставила артиста преодолеть страх перед ролью — ведь он и вправду получал возможность вспоминать и общаться…

Спокойная, непоказная сила исходила буквально из каждого жеста, из каждого слова Клаузена — и когда он пытался убедить своих детей в том, что душа его отнюдь не жаждет покоя, и когда понимал окончательно и отчаянно, что все попытки бороться с семейным кланом бессмысленны и остается только умереть, не быть, чтобы жизнь Клаузенов продолжилась безмятежно и посвящена была светлой, незамутненной памяти матери и отца… Ярость, несогласие, отчаяние, кипевшие в нем, сдерживались до последнего несокрушимой волей этого человека, вынужденного в конце концов сдаться…

И только неизбывной человеческой, личной, очень личной болью звучали слова: «Я ясно вижу, как высокое и прекрасное дело моей жизни… превращается в мерзкое торгашество». Это говорил не только Маттиас Клаузен — это говорил Кирилл Лавров, наблюдавший рождение нового, глубоко чуждого ему театра…

В одном из отзывов на спектакль отмечалось: «Маттиас Клаузен Лаврова — человек от мира сего. Таким — интеллигентным и одухотворенным — хотелось бы видеть человека дела нашего времени. Он — собранный, легкий и

светлый. Корректный и удивительно естественный. Доступный, без тени превосходства. И в то же время, отличный от окружающих… Мудрость Клаузена Лаврова — итог долгой жизни, пережитых страданий, мучительной работы мысли, познания глубин культуры, философии. Здесь и опыт одиночества, и знаковое для героя Лаврова чувство ответственности за эту юность, которая входит в его жизнь».

Сам же Кирилл Юрьевич говорил об этом спектакле: «Этот старик, Гауптман, так точно знает и чувствует человека, перешагнувшего определенный возрастной рубеж. Мне мало надо было фантазировать и очень легко было соединить то, что написал он, с тем, что происходит со мной. Ощущение неизбежно приближающегося окончания спектакля, именуемого жизнью, и ощущение того, что каждый человек подходит к этому абсолютно одиноким. Не потому, что у него нет родных, друзей, близких. Просто, вероятно, в силу заложенных Господом Богом психофизических законов каждый умирает в одиночку. Все это так не ново, так повторяется из поколения в поколение, но от этого проблема не уходит. Смена поколений, то, что идет на смену принципам и законам, по которым жил всю свою жизнь я, — все это рушится, приходит другое. От понимания этого не делается легче. Борьба бессмысленна, а не бороться нельзя, поэтому, наверное, в результате Клаузен и приходит к Марку Аврелию и принимает „сахар с запахом горького миндаля“».

Здесь для нас чрезвычайно важна оценка самого артиста, его восприятие образа в соотнесении с собственными ощущениями и переживаниями. И, конечно, то, как Лавров «переносил» на свою жизнь и гауптмановскую мысль о смене поколений и идеалов; и о необходимости пусть и бессмысленной, но все же борьбы… И очень горькие, хотя и совершенно справедливые и естественные мысли о том, что каждый умирает в одиночку. Таков непреложный закон жизни…

Еще были рядом Валентина Александровна Николаева, его верная, бесконечно любящая и любимая жена, сын Сергей, дочь Мария, обожаемая внучка Оленька. Они были еще все вместе, а он не мог не думать о том, что неумолимо приближается «окончание спектакля, именуемого жизнью». И был в этих мыслях спокоен, мужествен, полон чувства собственного достоинства. Как и подобает настоящему мужчине.

К сожалению, особенно сильного впечатления на критиков спектакль «Перед заходом солнца» не произвел, но для давних и верных поклонников Кирилла Лаврова он оказался чрезвычайно важен — ведь появился он, как оказалось, действительно, «перед заходом солнца», явив в который раз масштаб таланта этого

удивительного артиста.

А последним спектаклем Кирилла Лаврова стал «Квартет» — незатейливая пьеса известного драматурга и сценариста Рональда Харвуда о четырех бывших оперных звездах, кумирах публики, коротающих свой век в доме для престарелых. Этот спектакль был поставлен Николаем Пинигиным к 80-летию Лаврова. Вместе с ним «Квартет» сыграли Алиса Фрейндлих, Зинаида Шарко и Олег Басилашвили.

Типичная пьеса «на звезд», лишенная глубины и каких бы то ни было психологических тонких мотивировок, «Квартет» в исполнении блистательных мастеров Большого драматического задевал глубоко, сильно.

«Четыре знаменитости играют четырех знаменитостей, — эмоционально писала критик Наталья Зимянина. — …Надо было видеть этот аншлаг! Сколько несли букетов! Сколько народу весь спектакль, замерев, простояло по стенкам! Каждый первый выход артиста сопровождался овацией. Сначала появился Лавров. Ну не накатит ли слеза, когда после двух его шагов по сцене зал разразился аплодисментами! И не об этом ли мечтает каждый артист?.. И не об этом ли вспоминают герои „Квартета“, вкусившие громкой славы на оперных подмостках?.. Двойное дно болезненно зыбко: где сцена? где явь? Бинокли в гардеробах расхватали. Разглядывали вчерашних Пилата и Воланда; разглядывали Зинаиду Шарко и Алису Фрейндлих — так ли хороши, как прежде? Впивались в каждую деталь: в тонкую лодыжку качающего ногой Лаврова (Реджи), в родинку на лице Басилашвили (Уилл), в девчачьи розочки-оборочки Шарко (Сиси), в старомодные каблуки и жемчуг Фрейндлих (Джин)… Нет, не по-мещански; просто зрители глазами ласкали актеров, щедро выкладывающихся так, как, может быть, мы уже и не заслуживаем».

Это написано о первом сыгранном в Москве спектакле. С тех пор раз в несколько месяцев «Квартет» приезжал в столицу (и по сей день приезжает — только вместо Лаврова роль Реджи играет Валерий Ивченко) и постоянно собирал полный зрительный зал. И каждый раз выкладывались наши звезды так, «как, может быть, мы уже и не заслуживаем». И в этом сказывалась великая школа БДТ, школа Георгия Александровича Товстоногова: играть — как в последний раз, «на разрыв аорты»…

Да и сама история, положенная в основу «Квартета», оказывалась волнующей и острой едва ли не в первую очередь для самих артистов, в силу возраста ощущающих, что лучшие, поистине звездные часы на сцене остались позади. Вряд ли будет

у них когда-нибудь такой репертуар, как при Товстоногове; вряд ли когда-нибудь еще доведется так глубоко, так досконально разбирать текст, проникать в характеры персонажей и их взаимоотношения.

К счастью, сами они не были одиноки и бездомны, оставались востребованными, но все же… все же… все же… Самый трезвый и разумный из всей великолепной четверки, интеллектуал, благородный, сдержанный и спокойный, глубоко страдающий в душе от неразделенного чувства к Джин, Реджи-Лавров в самом начале спектакля зачитывает своим друзьям одну из выписанных откуда-то сентенций: «Каждое произведение искусства доказывает, что побеждает не отчаяние, а человек». И это действительно так, потому что, когда звучит в финале знаменитый квартет из «Риголетто» Верди (оперы, в которой некогда все они и прославились!), и мы, слыша чьи-то прекрасные голоса, видим именно *эти* лица, — словно их прошлая жизнь, словно их великие роли оживают в памяти, заставляя сердца биться тревожнее и быстрее.

Хотя не все, конечно. Критик Марина Давыдова, в пух и прах разнеся спектакль, словно спохватилась в конце рецензии: «Это не талант артистов иссяк. Это закатилась эпоха великих режиссеров, умевших умирать в великих артистах. Эпоха грандиозных актерских ансамблей, объединенных единой творческой волей. Местами пошловатая, а чаще скучноватая антрепризная дребедень, выдающая себя за настоящее искусство, — вот нынче главное пристанище крупных актерских талантов. Им некуда податься. Не на что опереться. Только печально светить в стремительном и свободном падении».

Когда читаешь эти слова, как-то особенно разделяешь мысль Кирилла Юрьевича Лаврова о критических барышнях, которым важнее всего самоутвердиться любой ценой. Кто же станет спорить с тем, что «закатилась эпоха великих режиссеров»!.. Но Николай Пинигин сумел «умереть в великих артистах», дав им счастливую возможность явить себя крупно и сильно. А «грандиозный актерский ансамбль» — вот он, перед нами, незачем искать его следы в далеком прошлом!

К слову вспомнилось, что когда-то давным-давно знаменитый футболист, а затем тренер киевского «Динамо» Валерий Лобановский, поклонявшийся Г. А. Товстоногову, привозил время от времени команду на спектакли БДТ для того, чтобы они, наблюдая за артистами, поняли, что такое настоящий ансамбль. Это было чрезвычайно важно для умного тренера, добивавшегося от футболистов ансамблевости в игре…

Что же касается стенаний о том, что «им некуда податься, не

на что опереться», объяснить их можно только тем, что в жалостливо-осуждающем пафосе М. Давыдова на время забыла: это артисты труппы Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова, опирающиеся на привитые им Георгием Александровичем жесткие законы русского психологического театра и на серьезное, разумное и обдуманное руководство этим театром Кирилла Лаврова, а не наспех сколоченная антреприза.

В одном из интервью Лавров сказал: «Очень многие реплики из нашего спектакля вполне могли произнести мы. Это нам очень близко… Мне очень приятно, что… это пьеса, которая заставляет задуматься о том, что каждого человека ждет впереди. Это неизбежно, это естественно». А в другом интервью добавлял: «Это заурядная проблема конца жизни под названием „старость“. Ну конечно, на Западе условия для стариков лучше. Но все равно — дух и запах богадельни присутствуют везде, даже там, где стариков кормят, как в ресторане! Старость — сама по себе трагична, вне тех проблем, которые существуют вокруг пожилых людей в обществе».

Разумеется, никому не придет в голову сравнивать «Квартет» Р. Харвуда с теми спектаклями, которые Кирилл Лавров играл в Большом драматическом в последние годы — ни с «Борисом Годуновым», ни с «Перед заходом солнца», ни с «Под вязами», ни с «Макбетом», ни с «Последними», ни с «Солнечной ночью». Там — был серьезный, глубокий литературный материал. Здесь — просто человеческая тема, которая обладает для артистов порой невымышленной важностью и значимостью. Давайте вспомним, что и Георгий Александрович Товстоногов, никогда не обращавший внимания на «бульварный» репертуар, поставил для Алисы Фрейндлих и Владислава Стржельчика пьесу Нила Саймона «Последний пылко влюбленный», где выдающееся мастерство артистов побеждало неглубокую философию и пошловатость пьесы, а зрители с восторгом смотрели на своих любимых артистов, чей талант неожиданно заиграл новыми гранями в этом непритязательном драматургическом сочинении.

«Надо работать для театра, — сказал Кирилл Юрьевич в интервью после спектакля „Квартет“. — Вот мы такие смешные, старые люди, которые пытаются до сих пор проводить этот принцип в жизнь. Мы работаем для театра. Если это театру нужно, если это необходимо, мы вынуждены — даже если, предположим, мне не нравится моя роль, я должен ее играть. Кроме того, мы, когда подбирали режиссеров после ухода Георгия Александровича, всегда старались, чтобы это, по своей творческой манере, были люди одной с нами группы крови. Товстоногову всегда претил открытый формализм, режиссерское

самовыражение, когда все делается только для того, чтобы сказать: „Посмотрите, как я поставил. Так никто до меня не ставил!“ А актеры являются для него только пешками, которые, так же как свет, музыка или что-то другое, просто очередной компонент спектакля. У нас никогда этого не было. У нас всегда все главным образом строилось на актерах».

Он продолжал защищать Николая Пинигина, которого считал человеком талантливым, умеющим работать с артистами, растворяясь в них. И он продолжал защищать репертуар Большого драматического театра, в котором наряду с серьезными, глубокими постановками должно было, на его взгляд, взгляд человека, очень точно умеющего слышать «шум времени», быть непременно что-то «просто человеческое», способное взволновать и приобщить к судьбам простых людей. Даже если эти люди и звезды в прошлом, а сегодня — просто обитатели дома для престарелых… Тем более что непритязательный материал пьесы сумел обогатить давно известные нам таланты новыми красками — той нежной сентиментальностью, что просвечивает в герое Олега Басилашвили, тем неприкрытым фарсом, что ощущается в игре Кирилла Лаврова, той холодноватой, остраненной гротесковостью, которая ощущается в героине Алисы Фрейндлих, той трогательностью и даже какой-то жалобностью, которая чувствуется у Зинаиды Шарко.

Очень точно написала о спектакле Елена Горфункель: «Эта пьеса написана для четырех актеров-звезд, лучших из тех, что есть в театре, где бы он ни находился. Эта пьеса — о старости, о ее горьких уроках и мужестве, необходимом, чтобы встретить ее достойно. Эта пьеса, наконец, для поклонников театрального искусства, находящих особенное удовольствие в том, чтобы вновь и вновь лицезреть своих избранников. Но квартет, который составлен в Академическом Большом драматическом театре имени Г. Товстоногова, превосходит все ожидания… Все народные, все суперзвезды. У всех только что отгремели, отзвучали, прошелестели солидные юбилейные даты. Все не менее полувека украшали… ленинградскую сцену. За ними — целая эпоха, в нее каждый внес бесценный личный вклад. Когда в финале персонажи… выходят, чтобы исполнить хит своей молодости… каждый на сцене и многие в зале вспоминали нечто более конкретное — возможно, Тамару из „Пяти вечеров“ Александра Володина, Таню из „Тани“ Алексея Арбузова, князя Серпуховского из „Истории лошади“ и, например, Молчалина из „Горя от ума“. Словом, роли, названные здесь и неназванные (ибо для всех места не хватило бы на газетном пространстве), прославленные именно этими великими актерами театра».

Именно этим и войдет в историю театра спектакль «Квартет», последний спектакль Кирилла Юрьевича Лаврова, в котором он сыграл не отвлеченный образ звезды оперного искусства, а свое великое актерское прошлое, которое вот здесь, на подмостках Большого драматического театра, на протяжении пяти с лишним десятилетий рождалось, укреплялось, развивалось и — достигло невероятных высот…

Он сыграл его в последний раз 24 марта 2007 года, после долгого перерыва, связанного с болезнью. Говорят, что он вышел на родную сцену с упоением, в воодушевлении, соскучившись по делу своей жизни и как будто чувствуя, что выходит на эту сцену в последний раз…

Киноработ на протяжении 1990-х и 2000-х у Кирилла Юрьевича было множество. Собственно говоря, перестроечные и постперестроечные годы мало что изменили для него в этом плане — он по-прежнему был востребован, снимался не меньше, чем в советские времена. Другое дело, что отказывался от ролей все чаще — ведь теперь потребны стали совсем другие герои, чаще всего «без биографии», играть которых ему было просто неинтересно.

Не все из фильмов этих десятилетий довелось мне увидеть, а то, что видела, не принесло открытий и потрясений. И не вина артиста была в том — вина кинематографа, который до неузнаваемости изменился, потерял глубину, утратил подлинно философское звучание. Да и в советские десятилетия у Кирилла Лаврова были проходные роли в кино, но в них был все-таки какой-то смысл — к чему-то они звали, что-то провозглашали, у персонажей, сыгранных Кириллом Юрьевичем, всегда были биография и характер: пусть чересчур «отутюженные» и положительные, но находящие отклик в душе самого артиста, соответствующие его собственным личностным чертам. Впрочем, может быть, это кажется из дня сегодняшнего, когда Лаврова уже нет, а мы жадно смотрим на экране старые ленты и видим в них не только то, что объективно было, но и то, что ушло из нашей жизни, то, что напоминает нам о молодости, надеждах, мечтах? Наверное, с годами они и вправду становятся другими, фильмы и спектакли нашего прошлого…

Теперь подобных ролей становилось все меньше. Конечно, Лавров не соглашался на откровенную «лабуду», всегда старался найти в характере и психологии своего персонажа что-то увлекающее, цепляющее его. Но это случалось нечасто.

В одном из интервью Кирилл Лавров признавался: «В основном киноактеры работают в определенном амплуа. Вот и ко

мне „приклеился“ тип положительного героя. Переиграв кучу одинаковых кинолей, вольно или невольно начинаешь повторяться, работать „на штампе“. Отсюда — „проходные“ картины, которые ни мне не запоминаются, ни зрителю. Беда, которой я — увы! — не избежал. Ну что поделать — такова судьба… Слава Богу, что вообще снимали: многим артистам повезло куда меньше. Я снялся, наверное, более чем в сотне картин и, конечно, приятно, что зрители помнят и узнают. Но, к сожалению, из этой сотни могу насчитать не более десятка фильмов, которые люблю и за которые мне не стыдно».

Пожалуй, здесь просто необходимо вспомнить о двух его очень разных, можно сказать, полярных работах последнего периода — о телевизионных сериалах «Бандитский Петербург» и «Мастер и Маргарита». О «Бандитском Петербурге» мы уже немного говорили на этих страницах, но нельзя не отметить, что Лавровым в этом фильме был создан не просто очередной персонаж, а крупный, сильный характер матерого уголовника Юрия Михеева по кличке Барон. Человек жесткий, властный, привыкший, чтобы ему подчинялись по первому слову, он обладал и каким-то непостижимым аристократизмом, который не истребили в нем ни тюрьма, ни звериная жизнь бандита. Смертельно больной, умирающий человек, он продолжает держаться обеими руками за жизнь, в которой привык ощущать себя хозяином, властелином, распорядителем. И постепенно его мужество, его сила воли, его ярко выраженное мужское начало начинают вызывать невольные симпатии и уважение к этой личности. Не только среди уже упоминавшихся «бандитов» новой и новейшей формаций, но и среди ценителей искусства и конечно же у верных поклонников таланта Лаврова.

Разумеется, Кирилл Лавров не мог не увлечься всерьез этим образом: масштаб личности, биография, сила характера, огромное мужское обаяние, чувство собственного достоинства, наконец, завидное мужество человека, знающего, как мало ему отпущено. Все эти черты были и в нем, в его собственном характере, но, если можно так выразиться, со знаком плюс — в то время как в Бароне они раскрывались в основном со знаком минус. И почти не сомневаюсь в том, что для Кирилла Юрьевича была здесь особая «манкость»; не зря он часто любил говорить: «Мой „инструмент“ — я сам. Самое интересное, когда удается „отойти“ от себя до такой степени, что начинаешь мыслить как другой человек». И подобная возможность «перевертыша» не могла не увлекать Лаврова в работе над фильмом «Бандитский Петербург».

Кстати, здесь вспоминается признание артиста из другого

интервью: «Вероятно, у меня есть некоторый запас нравственных и физических сил, но меня всегда увлекают сильные характеры». Случается, конечно, порой так, что человека (в частности, артиста) влечет прямо противоположный характер, темперамент, но здесь было иное: Кирилл Лавров, действительно, предпочитал использовать собственный «инструмент» — то, что было сформировано и воспитано в нем трудной военной молодостью, отношением к своему делу родителей, профессиональной школой, пройденной у Константина Павловича Хохлова и Георгия Александровича Товстоногова.

Глава седьмая ПРОЩАНИЕ И ВЕЧНЫЙ ПОКОЙ

Это название совершенно естественно родилось в памяти благодаря одной из последних и самых крупных и значительных киноролей Кирилла Юрьевича Лаврова. Пронзительная, едва ли не самая горькая (но и светлая!) глава романа М. А. Булгакова относится не только к Мастеру, Маргарите и свите Воланда, но и к пятому прокуратору Иудеи всаднику Понтию Пилату, которого Лавров сыграл так, как, наверное, и возможно сыграть артисту подобного масштаба, личности подобного масштаба свою последнюю роль. Эту работу не оценили по достоинству, потому что слишком много споров и несогласий, несовпадений с булгаковской эстетикой вызвал фильм в целом. В таком случае говорить об отдельных ролях как-то не очень принято, но нельзя умолчать о том, каким был в «Мастере и Маргарите» Понтий Пилат.

Известно, что режиссеру фильма Владимиру Бортко настоятельно советовали подумать о другой кандидатуре на роль Пилата. В одном из интервью Бортко рассказывал: «Говорили: „Он же стар!“, но мне ведь не возраст был важен. Мне был важен масштаб личности. А Лавров — личность колоссальная». И правота, точность взгляда режиссера были доказаны уже первым эпизодом, в котором появлялся Понтий Пилат.

Он выходил на террасу дворца Ирода замкнутый, угрюмый, опускался на трон, прикрывал глаза, унизанные кольцами руки бессильно лежали на коленях, углы рта — опущены… Каждый миг ощущалось, что этот человек сосредоточен на своей боли, мучительно преодолевает ее, но в коротких взглядах холодных светлых глаз угадывался мощный и страшный правитель, личность, привыкшая повелевать, привыкшая к беспрекословному послушанию по мановению не только руки, но даже брови, раздраженно взлетавшей над пронзительно светлыми, суровыми глазами. В разговоре с Иешуа Га Ноцри он лишь единственный раз повысит голос, спрашивая: «Что такое истина?» и — невольный, минутный испуг промелькнет в глазах всемогущего прокуратора, когда он услышит от Иешуа о том, что головная боль скоро отпустит Пилата — начнется гроза и придет облегчение…

«Ты слишком замкнут и потерял веру в людей», — скажет Пилату Иешуа, и мы воочию увидим это во взгляде, в опущенных углах рта, в одновременно мощных и хрупких руках, в легкой

тени улыбки Кирилла Лаврова, проживающего жизнь человека, определившего ход истории… Режиссер и актер не пошли по соблазнительной линии упрощения характера человека, «умывшего руки». Понтий Пилат Кирилла Лаврова — не просто мощная личность, но человек думающий, сомневающийся и страдающий еще до того, как принял решение о казни Иешуа Га Ноцри. Не случайно, когда заходит у них разговор о царстве истины, Пилат поначалу с иронией вопрошает о нем, а затем раздраженно кричит: «Оно никогда не настанет!..» И в этих словах — трудный и печальный опыт человека власти…

Во многом роль Понтия Пилата построена на тех самых «зонах молчания», которые уже давно стали сильным отличительным знаком дарования Кирилла Лаврова: выразительный взгляд, который может мгновенно теплеть или леденеть, скупые, но точные движения рук, внутренняя сосредоточенность. В разговоре с первосвященником иудейским Каифой Пилат непривычно разговорчив, он словно на наших глазах выискивает одну за другой уловки, чтобы спасти преступника, но, поняв, что проиграл, негромко и очень твердо произносит свое: «Не будет покоя ни тебе, ни народу твоему, Кайфа…» — словно и в этом случае определяя ход дальнейшей истории.

В белой мантии, с остановившимся взглядом сидит он во дворце в момент казни Иешуа и, словно для того чтобы только не молчать, раздраженно обращается к рабу: «Почему в глаза не смотришь, когда подаешь? Или ты что-то украл?» И тогда у раба, накрывающего стол для Пилата, начинают так дрожать руки, что разбивается сосуд для вина, и оно, словно кровь, медленно растекается по полу террасы.

Один лишь этот эпизод раскрывал подлинный масштаб личности. Думающей. Страдающей. Обремененной властью. Остро ощущающей это непосильное бремя. Масштаб личности Понтия Пилата и Кирилла Лаврова.

И в этом угадывалось какое-то по-особому пронзительное совпадение не только с библейской легендой, но и с эстетикой Михаила Булгакова.

Необычайно сильными были эпизоды Понтия Пилата с начальником тайной полиции Афранием — когда прокуратор внушал ему мысль о необходимости уничтожить Иуду, расспрашивал про казнь. Самым главным для него становилось восстановление справедливости вослед, когда ничего нельзя было уже поправить, но прокуратор трезво отдавал себе отчет в том, что не сможет жить дальше, если не сделает что-то, доказывая самому себе: слова Иешуа о трусости как об одном из самых

страшных пороков человечества не имеют отношения к нему, сыну короля-звездочета, пятому прокуратору Иудеи всаднику Понтию Пилату!.. И потому с такой потаенной гордостью говорит он Левию Матвею: «Это сделал я… Конечно, этого маловато, но это сделал я!»

И когда в финале фильма сбывается, материализуется сон Понтия Пилата и он вместе со своей собакой выходит на лунную дорожку и идет к Иешуа, в самой его походке, в фигуре ощущается и словно дышит такое освобождение, что в горле возникает комок…

Как иногда трагически материализуются наши слова! Высказывая свою благодарность Владимиру Бортко за роль, Кирилл Юрьевич произнес: «Если б мне сказали: „‘Мастер и Маргарита’ — твой последний фильм!“ — я б не расстроился. Эта роль достойна того, чтобы стать последней. Потому что в каждом из нас сидит кусочек Пилата — человека, который ушел от решения вопроса, не нашел в себе сил бороться и передал проблему другим».

Здесь, в роли Понтия Пилата, Кирилл Лавров присваивал себе те черты, которые были ему совершенно чужды — сколько бы ни говорил он о том, что в каждом из нас «сидит кусочек Пилата», он сам никогда не уходил от решения каких бы то ни было вопросов и никогда не передавал другим проблемы, решал их сам. Примеров тому в его жизни — великое множество, и о них шла речь на этих страницах.

Незадолго до начала съемок «Мастера и Маргариты» умерла Валентина Александровна Николаева, жена Кирилла Юрьевича, самый родной и близкий ему человек. Они обвенчались спустя четыре десятилетия после того, как соединили свои судьбы обычным «советским путем». Дочь Лавровых Мария рассказывала, что «у отца и мамы было ощущение необходимости порядка в жизни, что жизнь надо прожить правильно. И если мы долго живем, то союз должен быть освящен Богом и церковью. У папы было именно такое отношение».

Они провели вместе столько десятилетий, что, кажется, срослись в единое целое и понимали друг друга без слов, хотя идиллией назвать их жизнь было бы неверно. Мария Лаврова вспоминает: «Они ругались, мама даже плакала иногда. Папа мог стукнуть дверью… мог сильно накричать, и мама могла в ответ взорваться. Оба актеры, эмоциональные люди — дверью шарахали порой так, что штукатурка летела».

Потеря Валентины Александровны была для Лаврова очень тяжелой, спасала любовь детей, близких, а главным образом,

нежная привязанность к внучке Оле, которую Кирилл Юрьевич называл «главной женщиной моей жизни». В одном из интервью, говоря об Оле, Кирилл Юрьевич признавался: «Видя, как она растет, я понял самое главное: я не умру никогда. Что-то мое останется в этом мире. И будет цвести, будет творить. Осознавать это — счастье».

После смерти Валентины Александровны он приехал отдыхать в Плес вместе с дочерью и внучкой, много гулял с ними, бродил по набережной, а днем сидел на балконе с видом на Волгу, смотрел на проплывающие теплоходы, слушал гул ветра и учил роль Понтия Пилата, вживался в этот мощный и, в сущности, чуждый ему образ человека, который предпочел «умыть руки» и тем самым повернул ход истории… Лавров читал параллельно сценарий фильма и роман Булгакова, находя главное для себя, обдумывая не только предательство Пилата, но и то, что двигало поступками и словами Иешуа Га Ноцри — символ веры, твердость веры. И, конечно, немало думал и о том, что восстановление справедливости «вослед», когда безвозвратно упущена возможность ее свершить, — это мера трагическая, но все равно необходимая. Эти мысли накладывались на размышления о стране, о театре, о человеческих судьбах.

Вскоре после окончания съемок Кирилл Юрьевич скажет, что ему было очень интересно сниматься в «Мастере и Маргарите»: «Я с удовольствием этим занимался, потому что особенно в последнее время редко приходится работать с настоящим драматургическим материалом — с настоящей литературой высокого качества, где есть над чем подумать и поломать голову».

Эта роль, по признанию самого артиста, наложила глубокий отпечаток на его размышления и настроение. В интервью Анне Майской Лавров говорил: «По-настоящему верующими назвать себя могут очень немногие. Многие делают вид, что верят, потому что это модно. Я так сказать о себе не могу. Истинная вера — такое состояние душ и, которое надо заслужить. Тем более что я воспитывался в совершенно другие времена, когда о вере вообще не могло быть никаких разговоров. А в армейской среде, где я провел немалую часть своей жизни, Господом Богом был вышестоящий по званию. Тем не менее я очень завидую искренне верующим людям. Верующему человеку легче жить: он считает, что Бог его никогда не оставит. А еще он становится лучше, потому что, прежде чем совершить какое-то действие, подумает: „А чего я, собственно, прошу у Господа Бога?“

По-моему, вера — это такая внутренняя тонкая субстанция, поэтому какие-то формальные вещи, которые устанавливает церковь, вызывают у меня протест. Например, я очень не люблю

лицемерных старушек, которые не упускают возможности сделать замечание: „Вы неправильно стоите!“ Что это такое?! Я пришел открыть душу Господу, исповедоваться перед Ним, а не перед этими старушками».

На вопрос корреспондента: «Верите ли вы, что существует жизнь после смерти?» — Кирилл Юрьевич ответил: «В то, что там что-то есть, я верю — не может все бесследно исчезнуть. Но в материальное продолжение своей жизни в нашем человеческом понимании не верю. Там, вероятно, происходит нечто совсем другое, непостижимое для нас».

Мария Кирилловна рассказывала: «Ему очень хотелось верить. И он верил по-своему, он молился… Но трудно ему было. И поэтому я старалась ему всячески помочь, облегчить путь к Богу. У него же и иконы в комнате были — от бабушки к нему перешли: иконка Николая Чудотворца, например, — ее моя прабабушка надела своему мужу, когда его посылали служить на Кавказ; и икона Серафима Саровского, освященная на мощах в тот самый день, когда его канонизировали… Отец очень дорожил ими, и не только потому, что это наши семейные реликвии. Но он никогда не лукавил и хотел ко всему всегда относиться честно, и если видел, что какие-то батюшки что-то делают нехорошо, его это до глубины души возмущало. Я говорила: „Папа, но это же люди, чего ты от них требуешь? Они же не ангелы!“ А он: „Нет! Как они могут? Они же Богу должны служить!“ Такая категоричность тоже мешала ему прийти в храм…»

Есть вера глубинная, непоказная. Как правило, она отягощена острыми, болезненными размышлениями о том, как могут люди, настолько близкие к Богу, вести себя часто неподобающим образом. Эти мысли порой разрушают не веру, конечно, а стремление к церкви — своего рода толстовское настроение овладевает человеком и заставляет его лишь в глубине души сосредоточить свои помыслы и чувствования…

После 80-летнего юбилея Кирилла Юрьевича, который, можно без преувеличения сказать, отмечался всенародно, он понемногу начал сдавать. По-прежнему играл на сцене, снимался в кино, руководил Большим драматическим театром им. Г. А. Товстоногова, много сил и энергии отдавал работе в Международной конфедерации театральных союзов, участвовал в различных мероприятиях, но сил оставалось все меньше. Будучи всегда стройным, подтянутым, Кирилл Юрьевич как-то истончился, приобрел хрупкость. Нет, он по-прежнему оставался очень привлекательным и обаятельным мужчиной, его глаза, его улыбка были такими же яркими и магнетическими, но какая-то

«нездешность» уже сквозила в его облике. Он был серьезно болен.

Вскоре после тяжелой операции по пересадке костного мозга Кирилл Юрьевич вновь вернулся на сцену — он чувствовал себя гораздо лучше, был полон планов, идей…

Но в марте 2007 года случилась беда — умер Михаил Александрович Ульянов.

Двадцать девятого марта Кирилл Юрьевич прилетел из Питера в Москву на похороны. Очевидцы уверяют, что он чудом не потерял сознание рядом с гробом старого друга, стоял бледный, с дрожащими руками, опущенными углами рта, остановившимся, заледеневшим взглядом. У гроба он произнес: «Низкий поклон тебе, дорогой мой брат! Пока мы ходим по этой грешной земле, я буду тебя помнить…» Братьями Ульянов и Лавров называли друг друга с той поры, когда Иван Александрович Пырьев снимал свой знаменитый фильм, который им довелось вместе завершать. И это было не просто ласковое, шутливое прозвище — в слове «брат» таилось для них нечто большее: высокое духовное родство людей, одинаково болеющих за свое дело, за свою страну…

И еще одна, какая-то мистическая связь была между Ульяновым и Лавровым. Ведь в фильме Юрия Кары «Мастер и Маргарита», снятом в 1994 году и так и не вышедшем на экраны, роль Понтия Пилата играл Михаил Александрович Ульянов. Для него эта роль была отнюдь не последней, но чрезвычайно важной и значительной. Потому что — повторим! — одинаково умели они болеть за свое дело, за свою страну, за меняющийся вновь ход истории России…

Но, разумеется, скорбь Лаврова не остановила журналистов, кинувшихся к нему за комментариями.

«Когда дела были плохи, я ему звонил: „Миш, надо встретиться!“ — через силу говорил Кирилл Юрьевич. — Мы встречались и в течение пяти минут решали все вопросы. А кому мне звонить теперь? Словно полмира пропало… Мы с Мишей — артисты той когорты второй половины прошлого столетия, которая уходит. Нас, считай, уже почти нет… Хоть бы запомнили».

Почему для Лаврова в последние годы было так важно, чтобы запомнили? Он говорил об этом во многих интервью, но, как я убеждена, в словах Кирилла Юрьевича не было стремления непременно остаться в памяти народной. Здесь речь шла о другом.

Уходили не просто артисты «той когорты» — уходили личности, исчезло понимание ответственности, такие понятия, как общественный темперамент, полноценное, деятельное

участие в жизни своей страны. И самые дорогие и священные для Лаврова понятия — долга, чести, совести. Не только в артистической среде — едва ли не в первую очередь, в структурах власти, а самое страшное — среди молодежи, которая росла без идеалов, без «чувств добрых», без любви к своей родине и необходимости служения ей. Кирилл Лавров видел все это и сильно переживал; и Георгий Александрович Товстоногов, и Михаил Александрович Ульянов, и Олег Николаевич Ефремов, и сам он были служителями не только искусства, но своей страны. Для них существовали идеалы и совершенно неприемлемые поступки. Да, этой страны уже давно не было, но другая, возникшая на ее обломках, может быть, еще больше нуждалась в служении!.. Только об этом как-то разом забыли, стараясь урвать побольше для себя. Сознание дворян-интеллигентов, к которым принадлежал по рождению и по воспитанию Кирилл Юрьевич Лавров, заменилось энергией глубоко неинтеллигентных временщиков, «образованцев»: хоть час — но мой… И это по-настоящему ранило Лаврова, вызывая мысли грустные и горькие. «Хоть бы запомнили» — фраза, относящаяся в первую очередь именно к этому восприятию времени; «хоть бы запомнили», как и чем жили предшествующие поколения, во что верили, за что бились…

И неужели все это было зря?..

И вновь вспоминается Понтий Пилат, его слова, обращенные к Иешуа Га Ноцри: «Ты не забудь, помяни меня, не забудь…»

«Хоть бы запомнили…»

В интервью Андрею Морозову накануне своего 80-летия Лавров признавался: «Мне было интереснее тогда. Пусть это звучит парадоксально, но это так. В те времена была цензура: „Это слово выкиньте! И это нельзя!“ Мы старались передурить друг друга — мы цензуру, а она нас. Она ловила нас на чем-то, а мы старались обвести ее вокруг пальца и все равно выйти к зрительному залу с тем, что мы хотели сказать. Вот в такой изощренной иезуитской борьбе часто рождались очень хорошие произведения. Поэтому я прихожу к мысли, что, когда все разрешено и все „пожалуйста!“, для театра это плохо — как для артистов, так и для режиссера. В такой свободе надо иметь очень мощного внутреннего цензора… Из служения искусству нельзя делать кормушку. Все-таки — не побоюсь этого слова — это сфера высокой духовности. Если ты служишь ей, и при этом тебе платят миллион, то — слава Богу! Но никогда на первое место нельзя ставить этот миллион».

Как показало время и продолжает показывать все больше с

каждым годом, «мощный внутренний цензор» для подавляющего большинства деятелей искусства давно уже умер, похоронен и благополучно забыт. Как и понятие высокой духовности. Кирилла Лаврова как личность, привыкшую к Служению в самом высоком смысле этого слова, не могли не угнетать эти печальные наблюдения — ведь он привык мыслить не только как большой артист, но и как общественный деятель крупного масштаба, но и как художественный руководитель прославленного театра. А безжалостное время продолжало убивать, истреблять все то, чем он привык жить на протяжении восьми десятилетий…

Хотя Кирилл Юрьевич был очень болен, плохо выглядел и плохо себя чувствовал, жить он продолжал так, как жил всю жизнь — деятельно, ответственно, думая о будущем товстоноговского театра, о труппе. 20 апреля он проводил собрание коллектива, на котором обсуждались ближайшие планы театра — новые постановки, гастроли. А уже 25 апреля был срочно госпитализирован, и спустя два дня Кирилла Юрьевича Лаврова не стало.

Буквально за несколько дней до своего ухода Кирилл Юрьевич подарил храму Иоанна Богослова Леушинского подворья икону преподобного Сергия Радонежского, купленную им в Троице-Сергиевой лавре. Этим даром он не только хотел оставить память о себе как прихожанине, это был и своеобразный знак благодарности за давнее событие — именно здесь его крестили в младенчестве и незадолго до смерти восстановили свидетельство о крещении.

В день отпевания артиста подаренная им храму икона была поставлена рядом с гробом…

Прощаться с Кириллом Юрьевичем пришло, по приведенным в Интернете данным, около десяти тысяч петербуржцев. Накануне похорон целый день в церковь Иоанна Богослова шли и шли люди — разных поколений, разных воззрений, разных жизненных принципов. Их объединила скорбь по выдающемуся артисту и поистине необыкновенному, светлому и очень надежному человеку, Почетному гражданину города Санкт-Петербурга не по каким-то формальным признакам — по сути. Когда знаешь, что такие люди живут рядом, сама жизнь воспринимается более оптимистично, словно чувствуешь себя под надежной защитой и знаешь, что тебя не дадут в обиду, если где-то близко, в городе на Неве, живет человек, отвечающий за все, остро чувствующий несправедливость и фальшь, не умеющий прощать предательство.

А в день похорон в Петербург съехались люди едва ли не со всей России, из бывших советских республик — они, эти

представители театральной культуры СНГ и Балтии, знали, что осиротели, потому что никто и никогда больше не будет так болеть их проблемами, так заботиться о том, чтобы не разрушилось окончательно некогда единое театральное пространство…

Похоронили Кирилла Юрьевича Лаврова, по его завещанию, на Богословском кладбище, рядом с Валентиной Александровной, хотя по статусу положено было хоронить его в Александро-Невской лавре. Но желание Кирилла Лаврова лежать рядом со «своей девочкой», как он называл жену, было выполнено.

Случилось так, что сороковой день Кирилла Юрьевича и день памяти Валентины Александровны сошлись. Отец Геннадий объяснил это как знак единства супругов: «Молитва о них возносится одновременно — и не потому, что мы хотим так, а по Промыслу Божиему. Через пять лет после смерти Валентины Александровны, в один день. Это признание их духовной встречи: Господь принял их верность, соединил, они лежат рядышком, с венчальными свечами в руках». Эти свечи Мария Кирилловна нашла накануне похорон и, по совету батюшки, положила их в гроб…

Незадолго до своего ухода Кирилл Лавров обсуждал с настоятелем храма Леушинского подворья, протоиереем Геннадием Беловоловым крест — как он хотел того, на кладбище был привезен простой деревянный крест, а через год был установлен памятник в виде большого гранитного креста на валуне…

В статье, посвященной памяти Кирилла Юрьевича, Марина Дмитревская написала: «Он прожил прекрасную жизнь человека дворянского происхождения, интеллигентского воспитания, православного вероисповедания, советской биографии. Его провожали с молитвой и под орудийные залпы.

Теперь он на пути к своим — тем, чьи голоса звучали для него давно. Его ждет там хорошая компания. А мы остались. Но, может быть, он не оставит нас оттуда?»

Не оставит — как зов совести, как голос долга, чести, необходимости бороться за идеалы, думая не о тяготах дня сегодняшнего, а о будущем, о том, что мы оставляем в наследство нашим детям и внукам…

Будем надеяться, что не оставит…

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Кирилл Лавров. 1926 г.

1931 г.

С мамой Ольгой Ивановной Гудим-Левкович. 1931.

С отцом Юрием Сергеевичем Лавровым. 1937 г.

Форвард юношеской команды «Спартак»

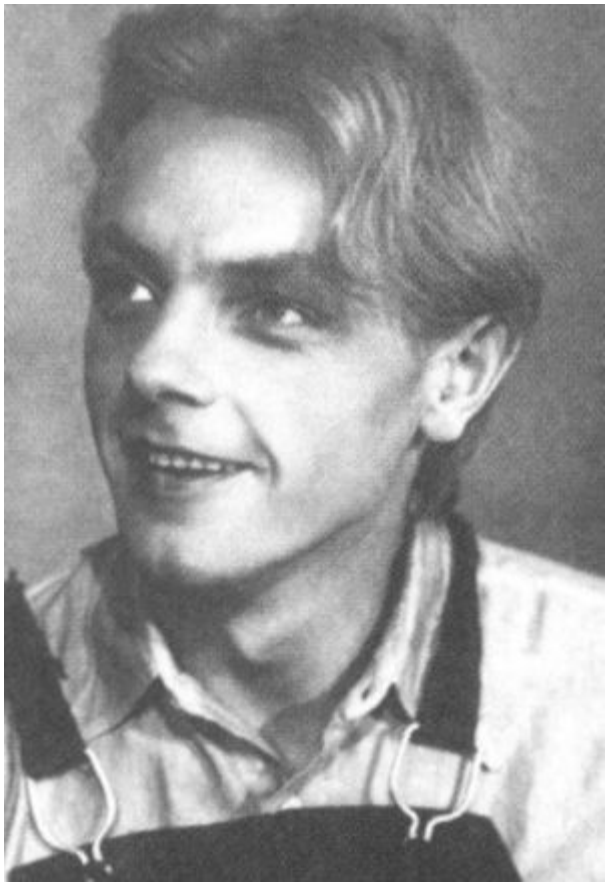
Курсант авиационно-технической школы

Военный авиатехник

КИЕВСКИЙ
РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ
ТЕАТР
имени
ЛЕСИ УКРАИНКИ
1950
Л.Толстой «Живой труп» Позовой
в трактире
С.Алешин «Директор» Курицын
1951
М.Горький «Враги» Греков
1952
К.Гольдони «Слуга двух господ» Сильвио
Н.Бараташвили «Стрекоза» Сандро
Г.Мдивани «Новые времена» Алексей
Я.Галан «Под золотым орлом» Дуда
В.Лацис «К новому берегу» Жан
1953
А.Арбузов «Годы странствий» Тучков
1954
В.Розов «В добрый час!» Алексей

В Киеве

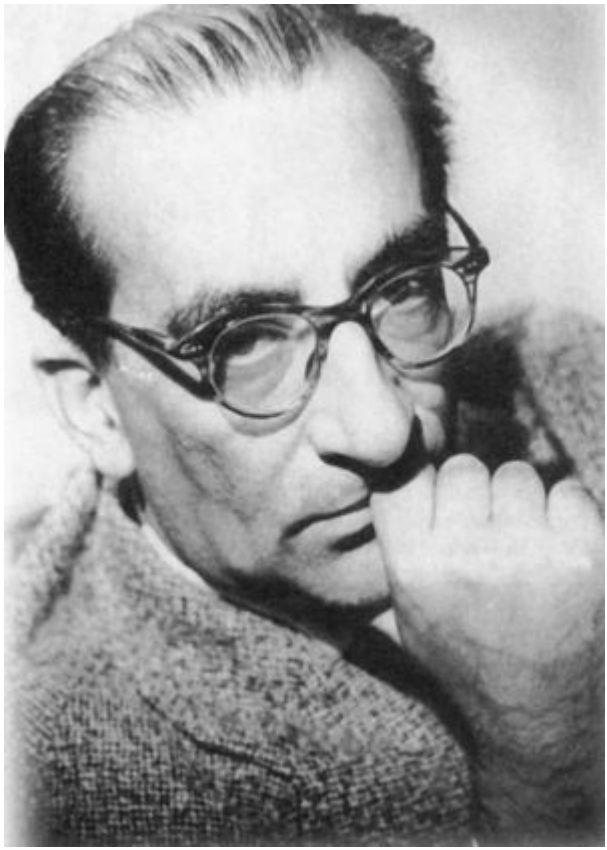
Л. Толстой. «Живой труп». Половой в трактире



В. Лацис. «К новому берегу». Жан

Г. Мдивани. «Новые времена». Алексей Агафонов — К. Лавров, Василий Агафонов — Ю. Лавров

В. Розов. «В добрый час». Сцена из спектакля. В верхнем ряду — К. Лавров, В. Николаева и Ю. Лавров



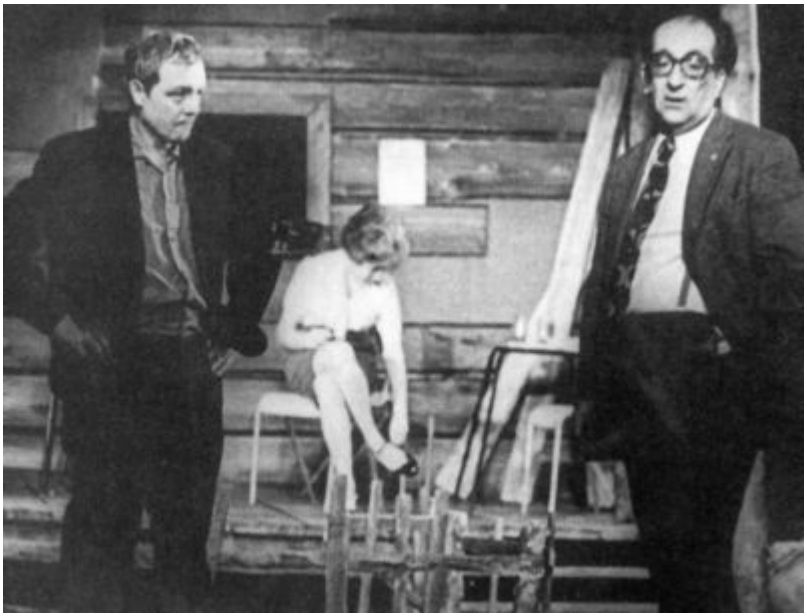
Георгий Александрович Товстоногов

А. Володин. «Пять вечеров». Ильин — Е. Копелян, Слава — К. Лавров

В. Розов. «В поисках радости». Олег — С. Юрский, Геннадий — К. Лавров

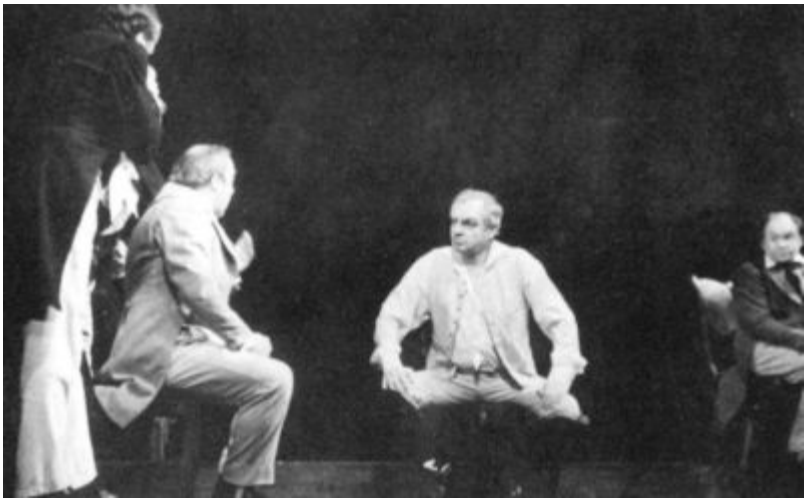
М. Горький. «Мещане». Бессеменов — Е. Лебедев, Нил — К. Лавров

Товстоногов и Лавров на репетициях спектаклей «Ревизор»



и «Прошлым летом в Чулимске»

А. Вампилов. «Прошлым летом в Чулимске». Валентина — С. Головина, Шаманов — К. Лавров

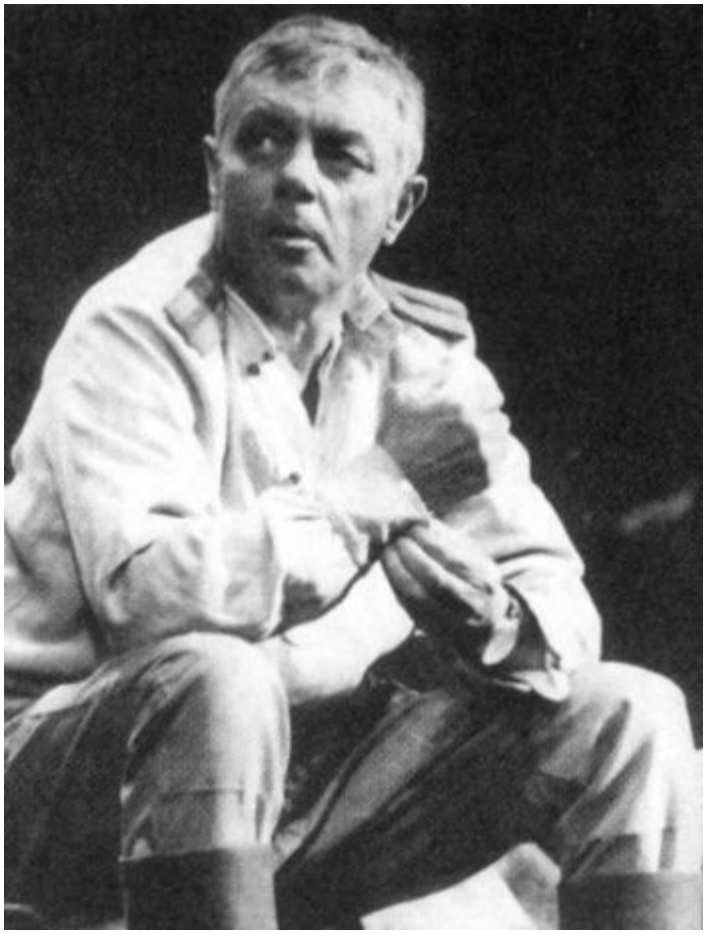


Н. Гоголь. «Ревизор». Городничий — К. Лавров

«Ревизор». Сцена из спектакля

А. Гельман. «Протокол одного заседания». Сцена из спектакля

М. Шолохов. «Тихий Дон». Петр Мелехов — К. Лавров, Григорий Мелехов — О. Борисов



А. Дударев. «Рядовые». Дугин

В. Шукшин. «Энергичные люди». Курносый

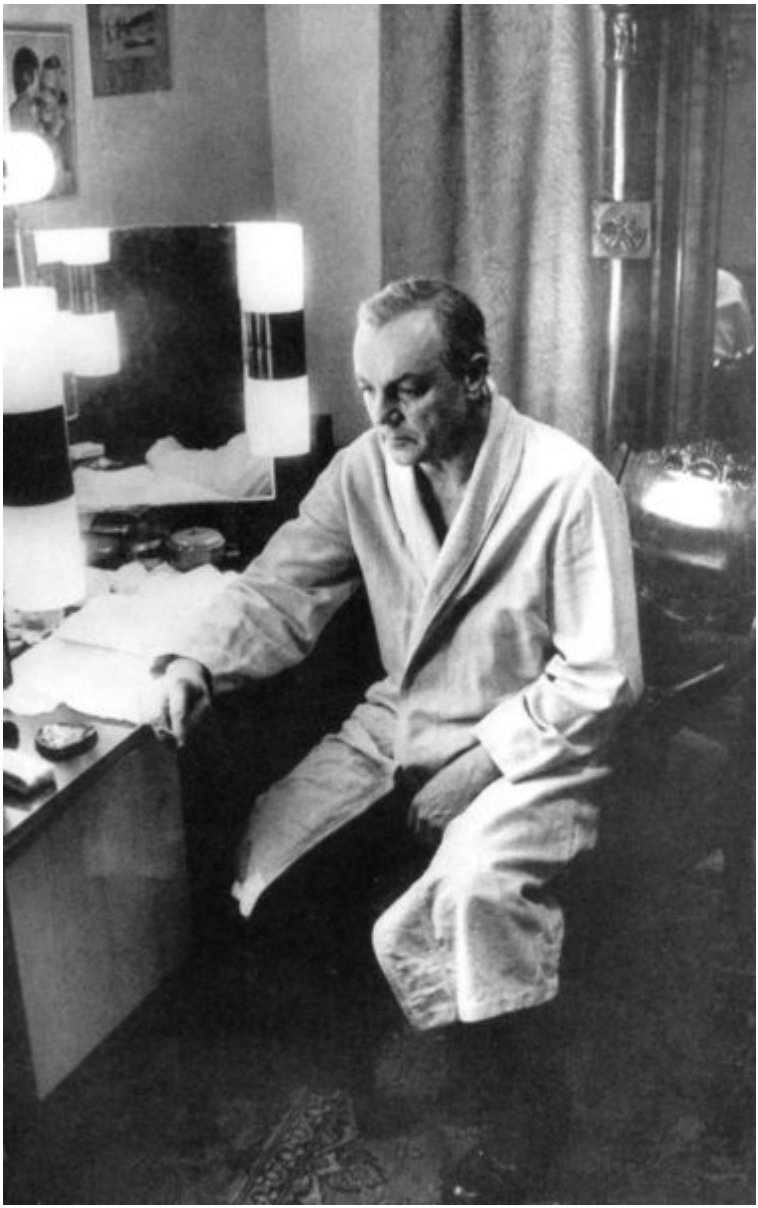
К. Лавров со своим костюмером и другом В. Грюнбер

Кирилл Юрьевич Лавров

«Перечитывая заново». В. И. Ленин

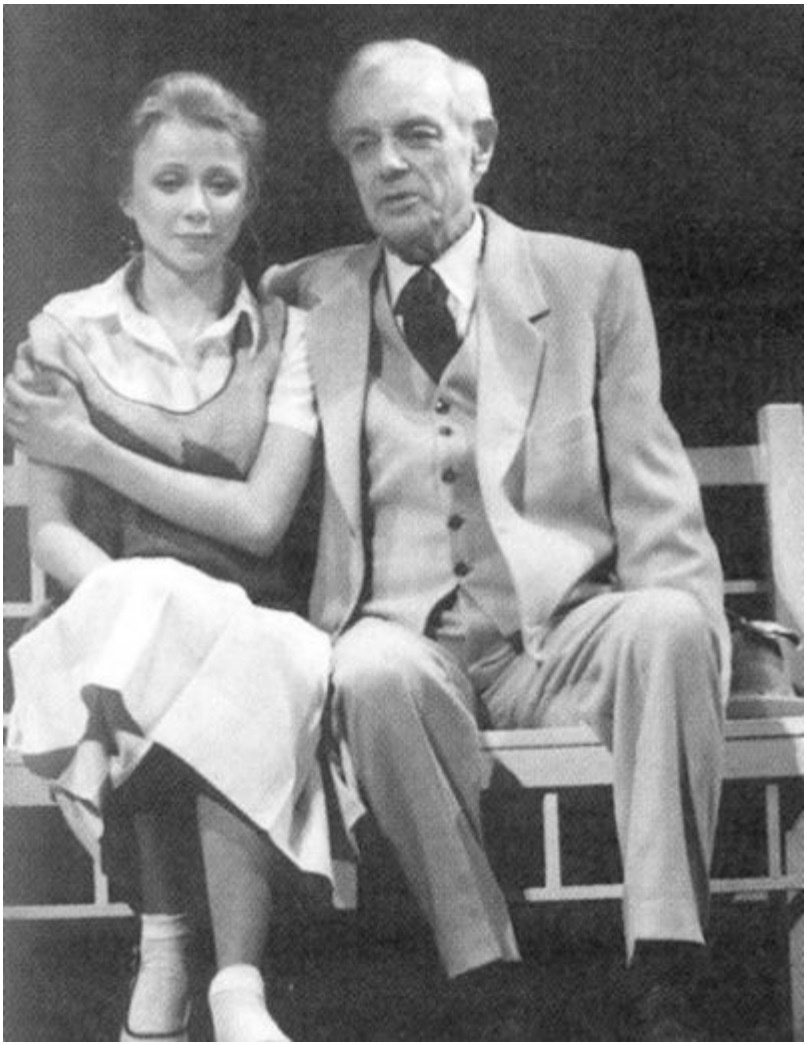
А. Чехов. «Дядя Ваня». Астров — К. Лавров, Елена Андреевна — Л. Малеванная

С Даниилом Граниным

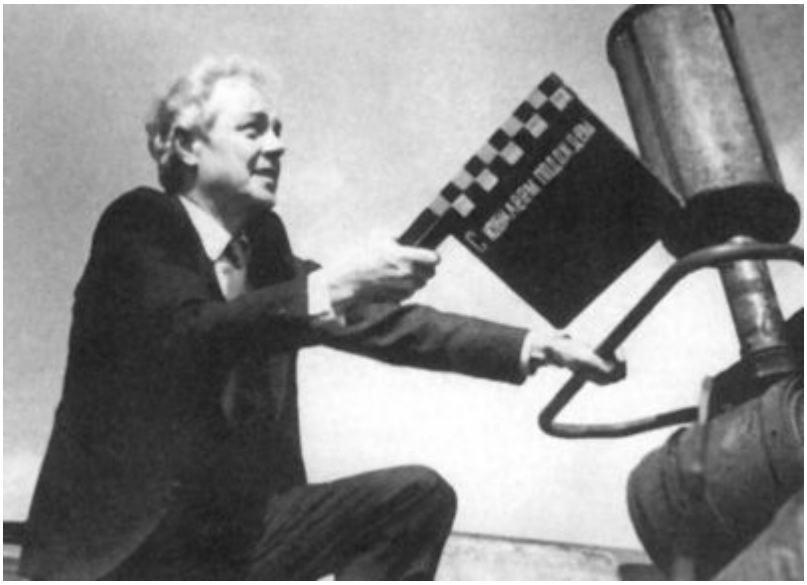


В гримерной

М. Горький. «На дне». Костылев



Г. Гауптман. «Перед заходом солнца». Инкен Петерс — А. Куликова, Маттиас Клаузен — К. Лавров



На съемках

К. Симонов, К. Лавров и Ю. Лавров

Х/ф «Повесть о молодоженах». Володя — А. Кузнецов, летчик — К. Лавров

Х/ф «Живые и мертвые». Гурский — З. Высоковский, политрук Синцов — К. Лавров

Х/ф «Долгая счастливая жизнь». Виктор

Х/ф «Возмездие». Капитан Синцов

Х/ф «Наши знакомые». Леонид Скворцов

Х/ф «Братья Карамазовы». Иван Карамазов

Х/ф «Укрощение огня». Башкирцев — К. Лавров, Наташа — А. Роговцева

Х/ф «Океан». Адмирал Миничев

Т/ф «Стакан воды». Лорд Болинброк

Х/ф «Мастер и Маргарита». Понтий Пилат

С Михаилом Ульяновым

С Германом Титовым

Репетиция спектакля «Макбет». Т. Чхеидзе и К. Лавров

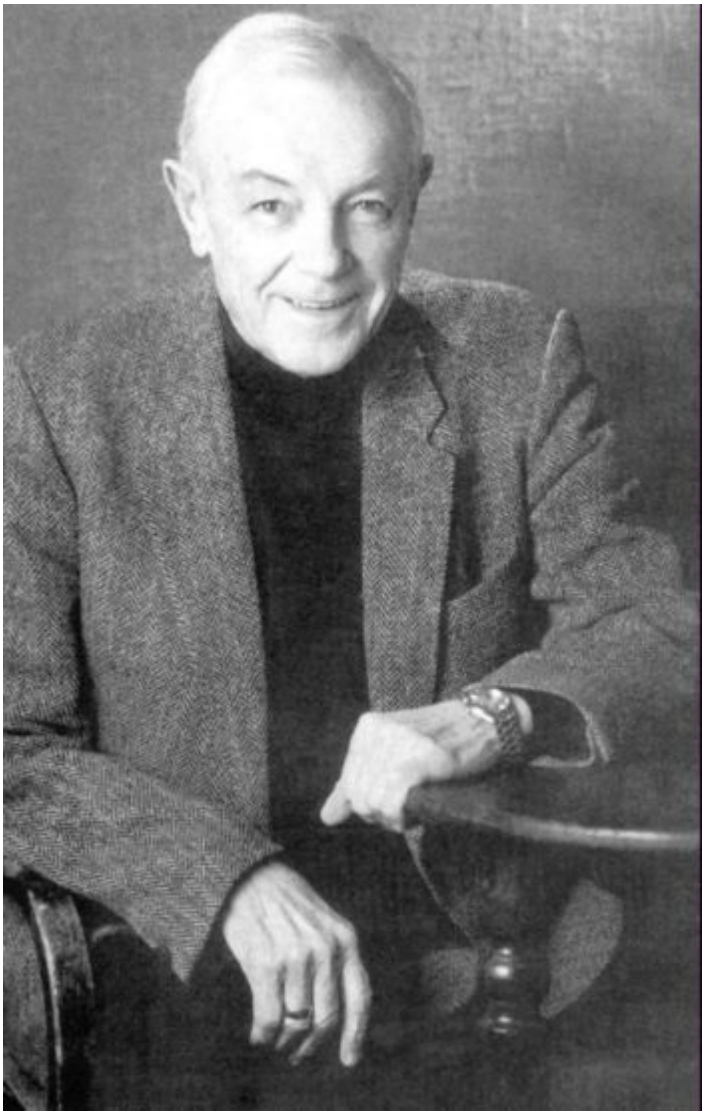
С Юрием Толубеевым

С дочерью Машей

С сыном Сергеем

С женой Валентиной Александровной и детьми в день своего шестидесятилетия

С внучкой Олей



Кирилл Юрьевич Лавров

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА К. Ю. ЛАВРОВА

***1925**, 15 сентября* — родился в Ленинграде в семье Юрия Сергеевича Лаврова и Ольги Ивановны Гудим-Левкович. Младенца тайно крестили в церкви Леушинского подворья.

1932 — поступил в среднюю школу № 155.

1941 — закончил семь классов школы, после начала войны с матерью и младшей сестрой эвакуировался в Кировскую область. Работал грузчиком на заготовительном пункте зерна.

1942 — семья перебралась в Новосибирск, где начал работать на заводе Наркомата боеприпасов сначала учеником, а затем токарем.

1943 — пошел добровольцем на фронт и был направлен в Астраханскую военно-авиационную школу.

1945 — окончил училище и в составе 581-го полка 255-й дивизии 10-й воздушной армии начал проходить службу на острове Итуруп на Дальнем Востоке. Увлекся художественной самодеятельностью.

1950 — после окончания армейской службы возвращается в Ленинград и пытается поступить в театральный институт, а затем — в труппу Театра им. Ленинского комсомола. Но Г. А. Товстоногов не принимает его, и Лавров отправляется к художественному руководителю Театра им. Леси Украинки (Киев) К. П. Хохлову, гастролировавшему в то время в Ленинграде. Зачислен во вспомогательный состав театра; переезжает в Киев. Первая роль — половой в трактире в спектакле «Живой труп» Л. Н. Толстого (постановка К. П. Хохлова). Играет Курицина в спектакле «Директор» С. Алешина (постановка К. П. Хохлова).

1951 — роль Грекова в спектакле «Враги» М. Горького (постановка К. П. Хохлова).

1952 — роль Сильвио в спектакле «Слуга двух господ» К. Гольдони (постановка Н. А. Соколова). Роль Сандро в спектакле «Стрекоза» Н. Бараташвили (постановка И. А. Молостовой). Роль Алексея Агафонова в спектакле «Новые времена» Г. Мдивани (постановка Н. А. Соколова). Роль Дуды в спектакле «Под золотым орлом» Я. Галана (постановка Н. А. Соколова). Роль Жана в спектакле «К новому берегу» В. Лациса (постановка И. А. Молостовой).

1953 — роль Тучкова в спектакле «Годы странствий» А. Арбузова (постановка В. А. Нелли). Женился на актрисе театра Валентине Николаевой.

1954 — роль Алексея в спектакле «В добрый час» В. Розова (постановка В. В. Эренберга).

1955 — родился сын Сергей.

Снялся в эпизоде фильма «Пути и судьбы» (режиссер Я. Базелян) и в эпизоде фильма «Васек Трубачев и его товарищи» (режиссер И. Фрэз).

Переезд семьи в Ленинград по приглашению К. П. Хохлова, руководившего Большим драматическим театром им. М. Горького.

Роль Бартоло в спектакле «Периваньес и командор Оканьи» Лопе де Веги.

Снялся в роли фотокорреспондента в фильме «Максим Перепелица» (режиссер А. Граник).

1956 — роль Шарля в спектакле «Шестой этаж» А. Жери (постановка Г. А. Товстоногова). Роль Викентьева в спектакле БДТ «Обрыв» И. А. Гончарова (постановка Н. С. Рашевской). Снялся в роли дирижера в фильме «Навстречу песне» (режиссер М. Глигман), а также в роли комсорга Кирилла в фильме «Медовый месяц» (режиссер Н. Кошеверова).

1957 — роль Бориса Прищепина в спектакле «Когда цветет акация» Н. Винникова (постановка Г. А. Товстоногова). Роль Коели в спектакле «Метелица» В. Пановой (постановка М. В. Сулимова).

1958 — роль Геннадия Лапшина в спектакле «В поисках радости» В. Розова (постановка И. П. Владимирова). Роль Грекова в спектакле «Враги» М. Горького (постановка Н. С. Рашевской). Роль Безайса в спектакле «По ту сторону» В. Кина (постановка И. П. Владимирова). Снялся в роли Мирека в фильме «Дорогой бессмертия» (режиссер А. Читинский). Снялся в роли Васи в фильме «В дни Октября» (режиссер С. Васильев), а также в роли прапорщика Звонкова в фильме «Андрейка» (режиссер Н. Лебедев). Снялся в эпизоде фильма «Его время придет» (режиссер М. Бегалин).

1959 — роль Славы в спектакле «Пять вечеров» А. Володина (постановка Г. А. Товстоногова). Роль Ларри в спектакле «Воспоминания о двух понедельниках» А. Миллера (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли Кости Ласточкина в фильме «Ссора в Лукашах» (режиссер М. Руф).

1960 — роль Сергея в спектакле «Иркутская история» А. Арбузова (постановка Г. А. Товстоногова). Роль Чарлза Говарда в спектакле «Четвертый» К. Симонова (режиссер Р. Агамирзян, руководитель постановки Г. А. Товстоногов). Роль матроса Паллады в спектакле «Гибель эскадры» А. Корнейчука (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли Федора в фильме «Домой»

(режиссер А. П. Абрамов), а также в роли летчика в фильме «Повесть о молодоженах» (режиссер С. Сиделев) и в роли Валерика в фильме «Третья, патетическая» (режиссер И. Ермаков).

1961 — роль Сергея в спектакле «Верю в тебя» В. Коростылева (режиссер Р. Сирота, руководитель постановки Г. А. Товстоногов). Роль Платонова в спектакле «Океан» А. Штейна (постановка Г. А. Товстоногова).

1962 — роль Молчалина в спектакле «Горе от ума» А. С. Грибоедова (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли Стрельцова в фильме «Девчонка, с которой я дружил» (режиссер Н. Лебедев).

1963 — снялся в роли Гриши в фильме «С вечера до утра» (режиссер Л. Лайус).

Получил звание «Заслуженный артист РСФСР».

1964 — роль Давыдова в спектакле «Поднятая целина» М. Шолохова (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли Пашки в фильме «Женихи» и «Ножи» (режиссер В. Васильев), в роли политрука Синцова в фильме «Живые и мертвые» (режиссер А. Столпер), а также в роли Алексея Лапина в фильме «Верьте мне, люди!» (режиссеры Л. Луков, И. Гурин и В. Беренштейн).

1965 — роль Соленого в спектакле «Три сестры» А. П. Чехова (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли комиссара «Авроры» Белышева в фильме «Залп „Авроры“» (режиссер Ю. Вышинский).

Родилась дочь Мария.

1966 — роль Бакченина в спектакле «Сколько лет, сколько зим!» В. Пановой (постановка Г. А. Товстоногова).

Роль Нила в спектакле «Мещане» М. Горького (постановка Г. А. Товстоногова).

1967 — роль Лица от театра в спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!..» Д. Аля (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли Виктора в фильме «Долгая счастливая жизнь» (режиссер Г. Шпаликов).

Награжден орденом «Знак Почета».

1969 — роль Кима в спектакле «С вечера до полудня» В. Розова (постановка А. Г. Товстоногова). Снялся в роли Синцова в фильме «Возмездие» по роману К. Симонова «Солдатами не рождаются» (режиссер А. Столпер), а также в роли Ивана Карамазова в фильме «Братья Карамазовы» (режиссер И. А. Пырьев). Вместе с М. А. Ульяновым завершал фильм как режиссер после смерти И. А. Пырьева. Снялся в роли Скворцова в фильме «Наши знакомые» (режиссер И. Турин) и в роли Бурмина в фильме «Нейтральные воды» (режиссер В. Беренштейн).

Получил звание «Народный артист РСФСР».

1970 — роль Владимира Ульянова в спектакле «Защитник Ульянов» Л. Виноградова и М. Еремина (режиссер Ю. Аксенов, руководитель постановки Г. А. Товстоногов). Снялся в роли Пахульского в фильме «Чайковский» (режиссер И. Таланкин), а также в роли Шванди в фильме «Любовь Яровая» (режиссер В. Фетин).

1971 — снялся в роли Чудинова в фильме «Ход белой королевы» (режиссер В. Садовский).

Получил орден Октябрьской Революции.

1972 — роль Городничего в спектакле «Ревизор» Н. В. Гоголя (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли Андрея Башкирцева в фильме «Укрощение огня» (режиссер Д. Храбровицкий), а также в роли Нила в телевизионном фильме Г. А. Товстоногова «Мещане». Получил звание «Народный артист СССР».

Удостоен звания лауреата Государственной премии РСФСР.

1974 — роль Шаманова в спектакле «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова (постановка Г. А. Товстоногова). Роль Курносого в спектакле «Энергичные люди» В. Шукшина (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли Миничева в фильме «Океан» (режиссер Ю. Вышинский), а также в роли Павлова в фильме «Еще не вечер» (режиссер Н. Розанцев).

Стал лауреатом Государственной премии СССР.

1975 — роль Евгения Тулупова-старшего в спектакле «Три мешка сорной пшеницы» В. Тендрякова (постановка Г. А. Товстоногова). Роль парторга Соломахина в спектакле «Протокол одного заседания» А. Гельмана (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли летчика Сомова в фильме «Повесть о человеческом сердце» (режиссер Д. Храбровицкий).

Удостоен ордена Трудового Красного Знамени.

1976 — снялся в роли В. И. Ленина в фильме «Доверие» (режиссер В. Трегубович), а также в роли Грекова в фильме «Обычный месяц» (режиссер И. Хамраев).

1977 — роль Петра Мелехова в спектакле «Тихий Дон» М. Шолохова (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли Гладышева в фильме «Объяснение в любви» (режиссер И. Авербах), а также в роли Владимира Окунева в фильме «Обратная связь» (режиссер В. Трегубович).

1978 — снялся в роли графа Карнеева в фильме «Мой ласковый и нежный зверь» (режиссер Э. Лотяну), а также в роли Ярослава Мудрого в фильме «Ярославна, королева Франции» (режиссер И. Масленников), в роли Максима Строгова в фильме «Соль земли» (режиссер И. Хамраев) и в фильме «Встречи» (режиссер А. Белинский). Удостоен звания лауреата

Государственной премии СССР.

1979 — снялся в роли лорда Болинброка в телевизионном фильме «Стакан воды» (режиссеры М. Филимонова, Ю. Карасик), а также в роли полковника Дмитрия Савельева в фильме «Так и будет» (режиссер Л. Мирский) и в роли Сергея Кириллова в фильме «Путешествие в другой город» (режиссер В. Трегубович).

1980 — роль В. И. Ленина в спектакле-композиции «Перечитывая заново…» (постановка Г. А. Товстоногова).

1981 — снялся в роли В. И. Ленина в фильме «Двадцатое декабря» (режиссер Г. Никулин), а также в роли журналиста Фрэдди Кларка в фильме «На Гранатовых островах» (режиссер И. Лисициан).

1982 — роль доктора Астрова в спектакле «Дядя Ваня» А. П. Чехова (постановка Г. А. Товстоногова).

Удостоен звания лауреата Ленинской премии.

Снялся в роли Самарина в фильме «Каракумы, 45 градусов в тени…» (режиссер Х. Нарлиев), а также в роли директора завода Полякова в фильме «Свидание с молодостью».

1983 — снялся в роли Константина Уржумова в фильме «Магистраль» (режиссер В. Трегубович), а также в роли полковника Ивана Малыча в фильме «Из жизни начальника уголовного розыска» (режиссер С. Пучинян), в фильме «Пробуждение» (режиссер Л. Файзиев) и в роли Дмитрия Кошелева в фильме «Эхо дальнего взрыва» (режиссер В. Морозов).

1984 — снялся в роли Владимира Серегина в фильме «Колье Шарлотты» (режиссер Е. Татарский), в роли Георгия Сухобокова в фильме «Преферанс по пятницам» (режиссер И. Шешуков), в роли Фетисова в фильме «Три процента риска» (режиссеры Г. Полока, В. Шредель).

1985 — роль Дугина в спектакле «Рядовые» А. Дударева (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли Валерия Степановича в фильме «Тайная прогулка» (режиссер В. Михайловский), в роли Ведущего в фильме «Голубые города» (режиссер А. Белинский), в роли Командующего в фильме «Слушать в отсеках» (режиссер Н. Засеев). Удостоен звания Героя Социалистического Труда с вручением ордена Ленина и знака особого отличия — золотой медали «Серп и Молот».

1986 — роль Казмина в спектакле «Последний посетитель» В. Дозорцева (постановка Г. А. Товстоногова). Снялся в роли Астрова в телеспектакле Г. А. Товстоногова «Дядя Ваня», в роли Кропотова в фильме «Красная стрела» (режиссеры И. Шешуков, И. Хамраев). Избран председателем правления Ленинградского отделения Союза театральных деятелей РСФСР.

1987 — роль Костылева в спектакле «На дне» М. Горького

(постановка Г. А. Товстоногова).

1988 — снялся в роли Неклесова в фильме «Запретная зона» (режиссер Н. Губенко), а также в роли Шабатина в фильме «Хлеб — имя существительное» (режиссер Г. Никулин).

1989 — снялся в роли Андрея Дубровского в фильме «Благородный разбойник, Владимир Дубровский» (режиссер В. Никифоров).

Единогласно избран коллективом художественным руководителем Большого драматического театра. Избран народным депутатом СССР от Союза театральных деятелей СССР.

1990 — роль президента фон Вальтера в спектакле «Коварство и любовь» (режиссер Т. Чхеидзе).

1991 — роль Нила в капитальном возобновлении спектакля Г. А. Товстоногова «Мещане» М. Горького, роль Городничего в капитальном возобновлении спектакля Г. А. Товстоногова «Ревизор» Н. В. Гоголя. Снялся в роли Павла Петровича в фильме «Шкура» (режиссер В. Мартынов), а также в роли Губернатора в фильме «Исчадие ада» (режиссер В. Панин).

1992 — роль Эфраима Кэббота в спектакле «Под вязами» Юджина О'Нила.

Избран президентом Международной конфедерации театральных союзов.

1994 — сыграл роль Ивана Коломийцева в спектакле «Последние» М. Горького.

1995 — сыграл роль короля Дункана в спектакле «Макбет» Шекспира (постановка Т. Чхеидзе).

Удостоен ордена «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

Удостоен звания «Почетный гражданин Санкт-Петербурга».

1997 — роль Артаваза в спектакле «Солнечная ночь» Н. Думбадзе (постановка Т. Чхеидзе). Снялся в роли Олега Петровича в фильме «Шизофрения» (режиссер В. Сергеев).

Удостоен звания лауреата Премии Президента России в области литературы и искусства.

1998 — снялся в роли дедушки жениха в фильме «Горько!» (режиссеры Ю. Мамин, А. Тигай).

1999 — роль Пимена в спектакле «Борис Годунов» А. С. Пушкина (постановка Т. Чхеидзе).

2000 — роль Маттиаса Клаузена в спектакле «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана (режиссер Г. Козлов). Снялся в роли деда Громова в фильме «Нежный возраст» (режиссер С. Соловьев), в роли Михаила Ивановича в телевизионном сериале «Убойная сила» (режиссеры А. Борматов, Д. Иосифов, А. Карпиловский, В. Островский, А. Пуустусмаа, У. Шилкина), в роли Юрия Михеева (Барона) в телевизионном сериале «Бандитский

Петербург» (режиссер В. Бортко).

Удостоен Почетной грамоты Правительства России. Удостоен ордена «За заслуги перед Отечеством» III степени.

Удостоен Почетного диплома Законодательного собрания Санкт-Петербурга.

Удостоен звания лауреата Премии Президента России «За выдающийся вклад в развитие российского кинематографа».

Имя «Кирилл Лавров» присвоено малой планете 6764, открытой Крымской обсерваторией 7 октября 1981 года.

2002 — снялся в роли Михаила Михайловича Гурова в телевизионном сериале «Улицы разбитых фонарей-4», в фильме «Настройщик» в роли Настройщика (режиссер С. Бобров).

Умерла Валентина Александровна Николаева.

2004 — удостоен звания лауреата Царскосельской художественной премии.

2005 — роль Реджинальда в спектакле «Квартет» Р. Харвуда (постановка Н. Пинигина). Снялся в роли Понтия Пилата в телевизионном фильме «Мастер и Маргарита» (режиссер В. Бортко), в роли Осипова в старости в фильме «Казароза» (режиссер А. Демьяненко), а также в роли Пал Палыча в фильме «Все золото мира» (режиссер А. Щепочкин).

Награжден орденом «За заслуги перед Отечеством» II степени.

2007 — снялся в роли Директора блокадного радио в фильме «Ленинград» (режиссер А. Буравский).

27 апреля — скончался в Санкт-Петербурге. Похоронен на Богословском кладбище.

БИБЛИОГРАФИЯ

Актеры советского кино. Вып. 6. Л.; М., 1970.

Беньяш Р. М. Без грима и в гриме. Л., 1975.

Кирилл Лавров — народный артист СССР. М., 1983.

Лавров Ю. С. Воспоминания. М., 1989.

Русское актерское искусство. Вып. 2, 3. СПб., 2002.

Рыбаков Ю. С. Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры. Л., 1977.

Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1984.

Цимбал С. Л. Театр. Театральность. Время. Л., 1977.

Яснец Э. Я. Кирилл Лавров. Л., 1977.

В книге использованы фотографии из личного архива К. Ю. Лаврова, а также работы фотографов Ю. Белинского, А. Белякова, В. Габая, М. Смирина, Б. Стукалова.